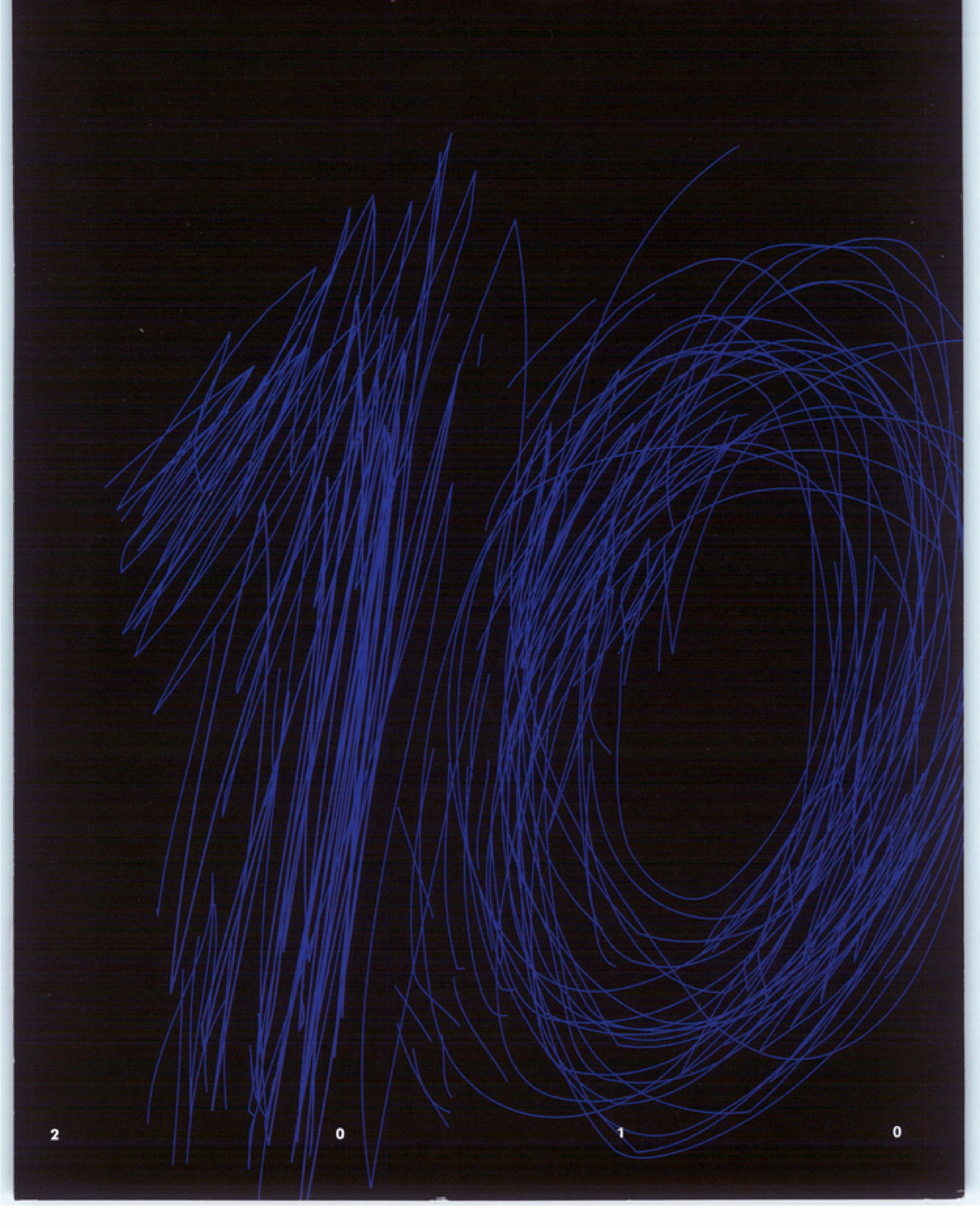
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 0

В этом номере мы вновь пытаемся связать процессы, происходящие в кинематографе, культуре в целом, с определяющими особенностями общественного сознания и мировоззрения. С гражданским самочувствием художественной элиты, доминирующими чертами национальной ментальности. Именно под этим углом зрения мы рассматриваем актуальные проблемы российской истории и сегодняшние задачи развития страны в рубриках «Здесь и теперь» и «Комментарии». Органично связаны с этой проблематикой и статьи в «Разборах», в первую очередь, те, что обращены к новому или старому кинематографу на постсоветском пространстве. В рубрике MEDIA предметом обсуждения стали изменения запросов и восприятия телевизионной реальности новой зрительской аудиторией.

Другая тема номера — Венецианский кинофестиваль 2010 года, не утративший статус крупнейшего мирового смотра эстетических поисков и новых трендов. Этот интерес Венеции к арткино подтвердил и успех российского фильма «Овсянки», рецензию на который дополняет в рубрике «Репертуар» интервью с его создателем Алексеем Федорченко. О «золотом веке» «Союзмультфильма» читайте в рубрике «Публикации», где мы печатаем окончание мемуаров Ланы Азарх.

6 СЕЗОН

доктор

ХАУС

ПРЕМЬЕРА

по будням 22:00

телеканал

Домашний

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №10/2010

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



РЕПЕРТУАР















З Д Е С Ь   И   Т Е П Е Р Ь



Все меняется. Ничего не меняется

Загадки и скрытые пружины российской истории, осмысление времени общественным сознанием, культурой, отражение прошлого в искусстве — постоянные сюжеты нашего журнала. Продолжая разговор, начатый в №4, который открывался призывом «Расколдовать Россию» — так называлась беседа с Юрием Николаевичем Афанасьевым, — мы обращаемся к щекотливой, не всегда политкорректной, но необычайно актуальной теме: к особенностям национальной ментальности. «Здесь русский дух», «он русский — это многое объясняет», «русский характер» — что все это значит? Как в разные эпохи — но, главное, сегодня, когда взят (или объявлен) курс на модернизацию и обновление, этот системный фактор влияет на движение отечественной истории, на развитие страны? Об этом — размышления Андрея Кончаловского, не раз задававшего подобные вопросы, беседа с ведущим российским историком, академиком Юрием Пивоваровым, комментарий известного политолога Леонида Радзиховского.

АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ

Помоги себе сам

РУССКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ И КАК С НЕЙ БОРОТЬСЯ

Гораздо труднее увидеть проблему, чем найти решение. Для первого требуется воображение, для второго только умение.

Дж. Бернал

В основу этой статьи положено мое выступление на международном симпозиуме «Культура, культурные изменения и экономическое развитие». В этом симпозиуме принимали участие как российские, так зарубежные ученые: экономисты, социологи и культурологи с мировыми именами, среди которых было несколько лауреатов Нобелевской премии. Для меня было откровением пообщаться с моими кумирами — американцем Лоуренсом Харрисоном и аргентинцем Мариано Грондона. Мои представления о судьбе России во многом сформировались под влиянием их работ и, конечно, идей ушедшего от нас профессора Сэмюэла Хантингтона. Сам факт, что в Москве собрались выдающиеся ученые, чтобы обсудить влияние национального менталитета на экономическое и политическое развитие России, — событие выдающееся, и состоялось оно благодаря усилиям и настойчивости научного руководителя Высшей школы экономики Евгения Ясина.

Начнем с названия конференции, ибо категория «культура» воспринимается разными людьми по-разному. Часто, говоря о «культуре», имеют в виду творения искусства и литературы или манеры воспитанного человека. Но это понятие имеет и другие, более глубокие смыслы. Французский социолог Алексис де Токвиль в середине XIX века, изучая американскую ментальность, определил ее словом «нравы». Он писал, что благодаря своим нравам народ может извлечь пользу даже из самых плохих климатических условий и самых скверных законов. И еще: никакую конституцию не обеспечишь, если нравы населения этому сопротивляются.

Культура — это система ценностей, убеждений, которые для человека ей принадлежащего обязательны; это этический код, ментальность, нравы... В нашем обиходе мы чаще употребляем понятие «национальные особенности». Культура формируется под воздействием множества факторов — географии, пространства, религии, истории, размера популяции, климата. Процесс формирования любой национальной культуры, на мой взгляд, так же органичен и нетороплив, как и формирование экологической системы.

Харрисону потребовалось много лет повседневной работы в странах Латинской Америки, чтобы оценить, какие ценности и установки иберийского мировоззрения тормозят движение в сторону прогресса и экономического процветания. Он пришел к выводу, что некоторые культуры не только сопротивляются прогрессу, но буквально душат его. Харрисон решил установить, что представляют собой силы, благоприятствующие или подавляющие развитие творческих способностей человека. Он открыл четыре фундаментальных фактора, определяющих, закрыта или открыта данная культура для новых веяний, инертна ли она или динамична.

1. Радиус доверия. Способность отождествлять себя с другими членами общества, сопереживать, радоваться успехам другого и огорчаться, когда удача от него отворачивается. В большинстве отсталых стран радиус доверия ограничен, как правило, семейным кругом. Все, что находится за пределами семьи, обычно вызывает чувство безразличия и даже враждебности. Для такого рода обществ чаще всего характерны деспотизм, разные виды коррупции.

Ничего не напоминает?

2. Жесткость морального кодекса. Обычно источником системы этики и морали является религия. В иудо-христианской морали человек ответствен перед Богом за все свои деяния — будь то отношения к людям или к труду. Но в разных конфессиях мера ответственности различна. Более того, проступки и нарушения морали возможно или невозможно искупить. Отсюда в разных культурах индивидуальная ответственность личности очень разнится.

3. **Использование власти.** В Латинской Америке власть традиционно воспринимается как лицензия, право на обогащение. Если кому-то этот стереотип покажется оскорбительным и необоснованным, пусть он поразмышляет о том, почему типичный президент латиноамериканского государства покидает свой пост чрезвычайно богатым человеком.

Что-то знакомое, правда?

4. Отношение к труду, новаторству, богатству. В отсталых странах к труду относятся как к повинности. Работают, чтобы жить. В динамических — живут, чтобы работать.

Новаторство воспринимается как угроза установившейся стабильности, как ересь. Отношение к богатству определяется ложной концепцией, что богатство существует в неизменном количестве, и его только перераспределяют. Следовательно, экономическое процветание другого воспринимается как лишение тебя лакомого куска. Успех соседа — это угроза твоему благополучию. В динамической культуре богатство понимается, как постоянно прирастающая величина, зарабатываемая трудом и поэтому исключающая сам феномен перераспределения.

Эти тезисы Харрисона потрясли меня лет десять назад, когда я впервые ознакомился с ними. Но еще больший восторг я испытал, когда Харрисон

ознакомил меня с работами аргентинского социолога Грондоны. Он пришел к выводам, во многом совпадающим с выводами Харрисона, и назвал свою систему «типологией крестьянского сознания». Неудивительно, что этический код крестьянства, зародившийся на заре человеческой цивилизации, должен был быть общим для всех народов мира. Но впоследствии под воздействием самых разных обстоятельств — войн, миграций, климата, популяции и, конечно, религии — он начал эволюционировать с разной скоростью, а кое-где так и застыл в раннем средневековье.

Система Грондоны — Харрисона дает возможность, спроецировав ее на русскую культуру, выявить те психологические установки, от которых желательно избавляться, если мы хотим развиваться. Пренебрежение к закону, разнузданность власти, неготовность людей к взаимному сотрудничеству, пассивность при столкновении с трудностями, отсутствие гражданского сознания и крайне эгоистическое преследование личных интересов — вот главные черты крестьянского сознания. Конечно, эти малоприятные особенности существуют у жителей и других стран, даже таких, как США или Швеция. Но в России, так же как и в Латинской Америке и в Африке, они играют колоссальную роль, фактически тормозя развитие общества.

Ведь что у нас происходит? Крестьянская этика сохраняется не только среди тех, кто работает на земле, — ее придерживаются и те, кто работает на заводах, в банках, даже в Кремле! Можно забыть своих крестьянских пращуров, но исповедовать те же самые принципы, что и они, хотя бы один: доверие — только к самым близким, желательно родственникам...

Итак, анализ основополагающих ценностей позволяет определить, насколько изучаемая ментальность способна влиять на восприятие нового и совершенствоваться.

Так как попытки направить страну по пути модернизации можно наблюдать по крайней мере в течение последних трехсот лет, я поражаюсь тому, что правительство России до сих пор не понимает, что необходимо научное исследование национального менталитета. Разве нам не нужно обоснование хотя бы того факта, что огромное большинство российского народа не желает принимать участие в строительстве своего общества? Или того, что до сих пор российский народ и власть — два несоприкасающихся субъекта, что для нашего человека государство трансцендентно.

Илья Репин. «Бурлаки на Волге». 1870—1873



Как это ни печально, но мысль марксиста Плеханова о том, что демократия в России начала XX века была невозможна, ибо не было исторических предпосылок для ее развития, до сих пор абсолютно актуальна.

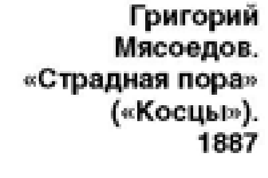
Ценности и верования инертного сознания определяют не только политику и экономику инертной страны — они влияют на более глобальные процессы. Это сейчас наблюдается в Европейском Союзе. Некоторые страны отличаются от других своим пониманием экономической дисциплины, требования которой были спущены им из Брюсселя. Кризис Греции, грядущий возможный кризис в Испании и т.п. ясно доказывают, что этические ценности в разных европейских странах далеко не однородны. Я не удивлюсь, если подобные же проблемы возникнут у Болгарии или Румынии и встанет вопрос о сужении зоны евро, а значит, и о распаде Большой Европы.

Мне кажется не случайным тот факт, что Греция принадлежит к православной христианской традиции.

Мало кто сомневается, что религия является одним из определяющих факторов формирования национальной культуры и ментальности. Но мало кто признает, что крестьянское сознание в странах юго-восточной Европы и России сохранилось из-за византийского наследия. Можно без труда обнаружить, что в странах восточного христианства буржуазия как политический и экономический класс начала складываться по крайней мере на пять веков позже, чем в Западной Европе. При сравнительной характеристике трех основных христианских конфессий в Европе, согласно индексу человеческого развития ООН (самая развитая страна — 1, самая отсталая — 162), показатели выглядят так: протестантские страны — 9,2; католические — 17,4; православные — 62,6.

Цифры убедительные. Мне кажется, что какие-то проблемы в нашей стране связаны с нежестким этическим кодом православия. Например, грех в православии искупается раскаянием и исповедью в храме. Православный Бог очень добр — он прощает многое, если искренне раскаяться на исповеди. Недаром у Восточной Церкви нет понятия «смертный грех», когда совершивший его неизбежно будет лишен благодати Божьей и будет гореть в аду. Если первоклассников спросить, какого учителя они хотят — доброго или строгого, то они, конечно, выберут доброго: ведь тогда можно будет шалить!

Не здесь ли коренится легкое отношение к закону — нарушение его человеком православного вероисповедания не приводит ни к Божьей, ни к кесаре-



Григорий Мясоедов. «Страдная пора» («Косцы»). 1887

вой каре? Однако существуют и различия в разных православных странах. В Греции можно наблюдать больше терпимости как к инаковерующим, так и к образу жизни священников. Например, они там могут играть в футбол или служить совместную службу с католическим священником и т.д. Почему греки другие?

Конечно, климат и история имеют значение, но, на мой взгляд, главная причина кроется в характере распространения восточного вероучения.

Первое тысячелетие новой эры христианство развивалось неотрывно от великих традиций античной философской школы — труды Платона, Аристотеля, Плотина были хорошо известны, и поэтому не вставал вопрос, должен ли богослов размышлять. Святоотеческие труды Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Василия Великого и других почитаемых нами святых ясно показывают, что они знали как греческий, так и латинский языки и свободно оперировали абстрактными философскими категориями. Богословские школы раннего христианства давали знание не только языков, но и диалектики, схоластики, риторики, а также геометрии, астрономии и даже музыки. Можно сказать, что эта среда и была интеллектуальной элитой Европы даже после разветвления христианства на две ветви. Однако перевод Завета на славянский язык Кириллом и Мефодием, при всей колоссальной гуманистической значимости привнесения учения в широкие массы, имел один существенный недостаток. Греческий язык и латынь остались вне пределов досягаемости — вместе со всем бесценным научным инструментарием. Языки, дающие ключ к античной мудрости, были на Руси практически неизвестны. Это изолировало ее от великих европейских традиций греко-римской схоластики, от критического осмысления любой идеи, в том числе и религиозной.

На Руси не имели никакого представления о политической и правовой культуре классической античности. Изоляция от античной и средневековой богословской и философской мысли во многом способствовала дальнейшему расколу христианского мира. Как пишут историки Карацуба, Курукин и Соколов в книге «Выбирая свою историю»: «Русь упустила опыт западноевропейской схоластики, опыт открытой богословской дискуссии. Признаком подлинного благочестия на Руси стал считаться нерассуждающий разум («не должно смети иметь мнение»; «не чти много книг, да не во ересь впадеши»).

Вот что по этому поводу пишет Ключевский: «Вместе с великими благами, какие принесло нам византийское влияние, мы вынесли из него и один большой недостаток. Источником этого недостатка было одно — излишество самого влияния. Целые века греческие, а за ними и русские пастыри[...] приучали нас веровать, во все веровать и всему веровать. Это было очень хорошо, потому что в том возрасте, какой мы переживали в те века, вера — единственная сила, которая могла создать сносное нравственное общежитие. Но не хорошо было то, что при этом нам запрещали размышлять, — и это было нехорошо больше всего потому, что мы тогда и без того не имели охоты к этому занятию. [...] Нам указывали на соблазны мысли прежде, чем она стала соблазнять нас, предостерегали от злоупотребления ею, когда мы еще не знали, как следует употреблять ее. [...] Нам твердили: веруй, но не умствуй. Мы стали бояться мысли, как греха, пытливого разума, как соблазнителя, раньше, чем умели мыслить, чем пробудилась у нас пытливость. Потому, когда мы встретились с чужой мыслью, мы ее принимали на веру. Вышло, что научные истины мы превращали в догматы, научные авторитеты становились для нас фетишами, храм наук сделался для нас капищем научных суеверий и предрассудков. Мы вольнодумничали по-старообрядчески, вольтерьянствовали по-аввакумовски... Менялось содержание мысли, но метод мышления оставался прежний. Под византийским влиянием мы были холопы чужой веры, под западноевропейским стали холопами чужой мысли. (Мысль без морали — недомыслие; мораль без мысли — фанатизм)».

Великий историк, Ключевский обнажил самый нерв русской ментальности — *метод мышления*! Вера, исключающая размышления, обречена на фанатизм. Нетерпимость к инакомыслию. Многочисленные примеры из истории Руси подтверждают, что нетерпимость к новшествам коренится в самых ее недрах.

Все сказанное Ключевским и другими ни в коей мере не отрицает великой духовной ценности русского православия — сам Ключевский был верующим человеком, но как человек мыслящий он анализировал те стороны русской ментальности, которые ему казались недостатками, и искал им объяснения. Православие как формирующая часть русской культуры было и остается главным духовным источником российского миропонимания, и никакие силы не смогли искоренить его из русского сознания, как ни старались революционные реформаторы огнем и мечом заставить народ отречься от веры. Но эволюция свойственна всему живому, ее нельзя остановить, можно только замедлить. Некоторое осмысление ценностной системы православия неизбежно — ради самой жизнеспособности этого животворящего учения.

И тем не менее, оценка роли православия в развитии России — взрывоопасная тема. Она рискует вызвать взрыв негодования, болезненную волну возмущения и подспудно дремлющее чувство собственной неполноценности. И поэтому, не желая касаться больной темы, политики и экономисты предпочитают не размышлять о влиянии культурных и религиозных ценностей на развитие общества. Они предпочитают ссылаться на неудачные политические решения, на плохих правителей, на слабость социальных институтов или недостаточно развитое гражданское общество — все это позволяет им «оберегать» политически некорректную проблему. Но историческая необходимость ускорения цивилизационного процесса заставит, в конце концов, задуматься, какое наследие в основе нашей культуры тормозит развитие нашего общества.

В принципе, Россия представляет собой энигму не только для Запада, Россия остается энигмой для самих русских, и, к сожалению, мы не пытаемся ее расшифровать. Мне неизвестен какой-либо институт, который по заказу правительства работал бы над изучением типологии российского менталитета. Изучал бы для практического применения, хотя бы для того, чтобы иметь возможность определить, какова будет реакция народа на тот или иной шаг правительства.

Я бы мечтал получить вразумительные ответы на вопросы, связанные с моей страной. Приведу три из них.

Почему в России с XIV века так и не возникло буржуазное сознание и почему со времени перестройки не появился средний класс? Средний класс — это ведь не объем потребительской корзины, не автомобиль «Мерседес» и не вилла в Монако. Это мировоззрение, сформированное экономической независимостью от власти и, как следствие, создание партии для политической независимости.

Еще вопрос на засыпку. Почему в России в мирное время опасно служить в армии? Смертельных случаев там больше, чем в Ираке и Афганистане вместе взятых за все время последних военных кампаний. Чем это объяснить?

И совсем простой вопрос: почему русские могут построить ракету и полететь в космос, но приличный автомобиль сделать не могут?

Есть что-то такое специфическое, что мешает нам создавать качественные простые вещи. А архисложные вещи у нас получаются превосходно!

Если мы задумаемся над глубинными причинно-следственными связями в поисках ответов хотя бы на эти мои вопросы, то можем натолкнуться на одну общую причину. Ответ на последний вопрос будет не сложен: если ракета не полетит, то кого-то очень строго накажут. В другие времена расстреляли бы. Что это значит?

Это значит, что в областях *государственной важности* существует высокая система *персональной* ответственности. Как писал Чехов в «Острове Сахалин»: «Если в сортире воняет и никакой жизни нет от воровства, то виноваты все, а значит, никто». «Никто» не виноват, ибо отсутствует как принцип понятие индивидуальной ответственности.

Итак: узкий круг доверия, отсутствие чувства личной ответственности, отсутствие страха нарушить закон. Это лишь несколько типологических национальных черт, которые определяют повседневную жизнь русского человека.

Мне вспоминается ставшая легендой забавная история с Твардовским, который хотел опубликовать «Один день Ивана Денисовича» Александра Солженицына в «Новом мире». В 1962 году это было настолько революционное решение, что он, безусловно, не мог принять его без разрешения ЦК. Он пришел в отдел культуры ЦК, где завотделом Черноуцан прочитал рукопись и сказал: «Здорово! Но там, — он указал пальцем наверх, — нас не поймут». Твардовский взял повесть и пошел к помощнику Хрущева по культуре Лебедеву. Тот прочитал и сказал: «Талант баснословный! Но там, — он тоже указал пальцем на потолок, — нас не поймут». Тогда Твардовский отправился с повестью к главному идеологу страны Суслову. Суслов прочитал и сказал: «Хорошо! Но там, — он указал пальцем на потолок, — нас не поймут». Твардовский добился встречи с Хрущевым, которому «Ивана Денисовича» уже прочитал вслух его помощник Лебедев. Хрущев сказал: «Считаю, вещь сильная, очень. Но, боюсь, они — он указал пальцем вниз, — нас не поймут». Это говорит о том, насколько все — «снизу» и до самого «верха» — являются заложниками системы, в которой напрочь отсутствует принцип личной ответственности.

Поэтому мне кажется, что самая сложная задача, стоящая перед государством и обществом, — это попытка внедрить в русское сознание убежденность в необходимости индивидуальной ответственности каждого человека.

Я уверен, что русские «национальные особенности» таят в себе не только скрытые конструктивные силы, но и разрушительные, которые могут оказать более глубокое влияние на течение событий в России, чем действия внешних сил, будь то США, Китай или глобализация. И мы не сможем создать гражданское общество, если не расшифруем хотя бы на поверхностном уровне этические установки, убеждения и приоритеты российского ума, которые тормозят развитие страны.

На симпозиуме, где мне довелось выступить, Евгений Ясин сказал, что главная проблема России в том, что ее правители хотят быть тиранами, что все требуют вертикали власти. Мне в этом тезисе видится неверная тенденция выбирать между желательным и не желательным, игнорируя объективное наличие возможного и невозможного. Важный вопрос: демократия — это причина или следствие? Если Евгений Ясин считает, что в результате демократии может появиться новая ментальность и исчезнет иерархия, то какие силы, как он думает, установят эту демократию в России? На мой взгляд, демократия не может быть причиной, она — следствие эволюции фундаментальных типологических ценностей в ментальности народа, установок, способных пробудить в нем стремление к гражданскому обществу, а в конечном итоге — к демократии. Мне кажется, что очень многие российские интеллектуалы, в том числе ведущие социологи и экономисты, в достаточной мере не понимают, какие элементы культуры и каким образом влияют на прогресс. Элита, в принципе, оказалась не готова обсуждать меры, способствующие серьезным, глубинным изменениям в обществе и государстве.

Английский ученый Джон Грей, известный своим презрением к политкорректности, написал: «В XXI веке мир наполнен грандиозными руинами несостоявшихся утопий XX века. Неужели сейчас нам предстоит опять строить прекрасную иллюзию?»

После обвала всей финансовой системы либерального мира мысли Джона Грея звучат особенно отрезвляюще. Например, он утверждает, что если научное знание человечества аккумулятивно, то есть постоянно обновляется и растет, то человеческая этика не прогрессирует. Если наука постоянно расширяет круг представлений об окружающем мире и вооружает человека способностью трансформировать природу, то человеческая этика осталась такой же, какой была три тысячи лет назад. То этическое, что было достигнуто в одном поколении, утверждает Грей, может быть утеряно в следующем. Это очень глубокая мысль.

Человек расширяет свои технические и научные возможности, совершенствует средства коммуникации, стремясь переделать мир, а сам в своей сути

не поддается развитию. Он так же боится голода, нищеты, унижения и смерти, как и его предки. Современного человека можно за несколько часов превратить в жалкое дрожащее существо, в животное. И для этого не нужно быть узником иракской тюрьмы Абу-Грейб, достаточно в ней работать. Джон Грей утверждает, что любая цивилизация достигает своего расцвета и возвращается к упадку. Мы должны об этом помнить. Мне же кажется, что либералы старательно избегают политически некорректных сомнений, предпочитая придерживаться убаюкивающих наше сознание иллюзий.

Александр Зиновьев утверждал, что мы рассуждаем о развитии общества, исходя из устаревшей концепции XX века, согласно которой человечество через пробы и ошибки движется к неизбежной демократической модели общества. Но в мире, на деле, происходит уже новый процесс. В разных странах идет медленное, но неуклонное слияние трех властвующих элит — политической, финансовой и медиа. Конечно, эта монополизация властью информационного медиапространства происходит с разной степенью откровенности. В России к тому же законодательная, исполнительная и судебная ветви власти слились в один монолитный институт. В связи с этими процессами беспрецедентно возрастает роль этих властвующих элит в конструкции социальных систем. В разных обществах происходит формирование конгломерата, который Александр Зиновьев назвал «сверхвластью». Он писал, что в мире наступает постдемократическая эпоха. Не только в развивающихся, но и в развитых странах происходит ограничение гражданской демократии. Естественно, что влияние властного конгломерата на исторический процесс увеличилось. Зиновьев даже утверждает, что мы входим в эпоху «планируемой истории».

Если на секунду предположить, что эти утверждения небезосновательны, то можно представить себе, что «сверхвласти» может потребоваться научное понимание реальности, которое невозможно без понимания культурного кода своей страны. Роль культурологии — помочь «сверхвласти», если она осознает необходимость реформы национального сознания, дать ей инструмент анализа.

Задаю себе вопрос: возможно ли выработать тот инструментарий, те методы, которые позволили бы внедрить в российское сознание хотя бы понятие индивидуальной анонимной ответственности. С точки зрения психолога-бихейвиориста — ответственность есть следствие страха нарушить закон, ибо его нарушение ведет к наказанию. Кто работал в США, знает, какой ужас вызывает у рядового американца звонок IRS (налоговой инспекции). Как ни парадоксально, но этот страх, этот сознательный отказ от нарушения закона и есть основа свободы. Ведь не важно, чего ты боишься, — Божьей кары или государственного суда, важно, что ты не преступаешь закон: здесь и начинается свобода.

Я часто думаю о том, как много компонентов и как много веков требовалось истории, чтобы выковать ту или иную национальную этику или ментальность. Устойчивость этих формирований может быть сродни только устойчивости экосистемы. Экосистему нельзя резко изменить, ее можно только разрушить.

Попытки изменить национальную культуру с помощью грубой силы приводят к результату обратному — культура успешно сопротивляется. Это видно на примере Ирака и Афганистана. Я давно уже повторяю, что Буш-младший по праву может называться большевиком, потому что методы, которыми он пользовался, ничем не отличались от методов Сталина или Мао. Надеяться с помощью штыков и введения декретов изменить национальное сознание наивно. Так же наивно, как сжигать деревянных идолов, чтобы обратить людей в другую веру, либо стричь бороды, чтобы сделать их европейцами.

Но мы пока еще далеки от того, чтобы понимать, какие тонкие инструменты нелинейного мышления нужны нам, чтобы влиять на национальную культуру. Здесь приходит на ум одно высказывание культуролога Теодоро Москосо, который двадцать лет работал в Латинской Америке (его процитировал в одной из своих книг Лоуренс Харрисон): «Чем дольше я живу, тем больше понимаю: так же как один человек не в состоянии спасти другого, если у того нет воли спастись самому, так и одна страна, движимая самыми благими

намерениями, не может спасти другую, как бы она ни старалась, если у самой этой страны нет желания спасти себя».

У России пока не наблюдается желания спасать себя, мы ищем виноватых где угодно, только не в своей культуре. И такая грандиозная задача, как изменение национального сознания, будет решена, только если политические, интеллектуальные и другие общественные лидеры России осознают, что ряд традиционных ценностей препятствует созданию общества, устремленного к демократии и социальной справедливости.

У Эйнштейна как-то спросили, что помогло ему открыть революционные законы физики. «Все очень просто, — ответил ученый, — я лишь прислушался к голосу природы». «Если бы это было просто, — возразили ему, — то многие были бы способны открыть теорию относительности». «Да, это так, — ответил Эйнштейн, — но у природы голос очень тихий, а у меня очень хороший слух...» Я мечтаю, чтобы в российском обществе хотя бы у элиты появился этот абсолютный слух, который помог бы услышать шепот природы, сформировавшей наши национальные особенности. И если мы услышим этот шепот, мы, может быть, все же поймем, как помочь себе — стране с инертным сознанием — открыться для нового, для процветания и равноправия.

ЮРИЙ ПИВОВАРОВ:

«Историю придумывают историки»

БЕСЕДУ ВЕДУТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ И НИНА ЗАРХИ

Даниил Дондурей. Мы хотели поговорить с вами о проблемной области, которая кажется чуть ли не табуированной. Речь идет о тех особенностях русской культуры, которые в общественном сознании связаны с ментальностью, ценностными системами, с состоянием морали, с образцами поведения, с эмоциональными практиками — все это не поступает в поле проблематизации. Эти темы практически не обсуждаются на телевидении — основном институте трансляции современных представлений. Рассуждения о суверенной демократии есть, а вот анализа причин того, почему вы сегодня в Европе не найдете ни одной продающейся российской кастрюли, — нет. Нет объяснения и обстоятельств, по которым единственными сферами духовной практики, имеющими отношение к модернизации, объявлены наука и образование. Говорят: наша экономика, политическая и социальная жизнь, здравоохранение и образование. Точка. Никогда не говорят о культуре в широком смысле, морали, национальных архетипах, характере. Хотя бы о национальной ценностной системе. Тут никаких объяснительных гипотез.

Не случайно же все это не обсуждается? Почему нет ораторов, докладчиков, нет презентации разных представлений этой темы? Ни один либерал этого не касается. Нет понимания причин, по которым и в XVI веке в воеводы, как сегодня губернаторов, сажали «на кормление». Никто не анализирует плюсы и минусы этой системы. Китайцы же эффективно пытаются адаптировать конфуцианство к коммунизму после великой фразы Дэн Сяопина «Одна страна — две системы», приспосабливая собственную ментальность к нынешним вызовам.

Итак, вопрос. Не заводит ли табуированность понимания природы особого российского уклада жизни, неких исторических матриц, культурных

кодов Россию в некий методологический тупик общественных представлений, из которого будет очень трудно выбираться? Разве не повторяются те вещи, о которых вы замечательно говорите в своей статье «О русских революциях»? Почему офицеры в 1917 году и ученые в последнее десятилетие не бегут куда надо, почему в 2010-м не только жив Сталин, но и появляются актуальные манифесты о просвещенном консерватизме? Воспроизводимость этих матриц при отсутствии их публичных рефлексий — первый вопрос. И второй: можно ли на это как-то влиять? Как историк вы показываете: могло пойти в одну, а могло — в другую сторону. Могло не получиться. Есть шансы влиять на эти коды? Может ли снова настать та замечательная пора, которая была между 1860 и 1913 годом? Переполняет внутренняя гордость за то, как русскими архитекторами нарисованы окна, как сделана дверная ручка в доме на улице Чернышевского. С невероятным давно утерянным чувством вкуса, такта, мастерства. Значит, эти прорывы, эти притяжения русской ментальности могут иметь место. Можно ли что-то делать с ментальностью? И какие факторы влияют на то, чтобы она двигалась каким-то удивительным образом, когда собирала земский собор или летом 1991-го, когда уклонилась от «большой крови»?

Нина Зархи. Я дожму, если позволите. Полагая, что повлиять на ментальность невозможно, не получаем ли мы столь дорогой для левых вывод: русские без сильной руки так и не сделают никогда ту самую нехудую кастрюлю, о которой мы печемся?

Юрий Пивоваров. Все эти слова — «матрицы», «ментальность» — это такое «облако в штанах». К сожалению, мы все без исключения ими пользуемся. Других слов нет, и каждый вкладывает в них свои знание, опыт, собственную психику и прочее. Поэтому — я специально это оговариваю — эти категории не очень точные. Вот вы говорите про земские соборы, 1991 год, действия государства. А я объясняю студентам, что не могу сказать «это есть государство» — его нельзя потрогать, это абстрактная категория (или понятие). И сама наука занимается осмыслением, упорядочиванием каких-то доступных ей событий, привносит в них свой смысл. То, что мы сегодня говорим про то, меняется ли русская ментальность, про матрицы, — мы говорим как люди, имеющие опыт 2010 года. Пятьдесят лет назад эти понятия не использовались, и каждый раз все будет иначе. Вообще, в «природе вещей» нет никаких матриц, нет ментальности — это мы все придумываем.

Наука, хотя она и является способом рационального познания мира на основе абстрактного мышления — а я принадлежу именно к этой части мыслящего сословия, — все придумывает. Когда о М.М.Сперанском пишут Иванов, Петров и Сидоров, получаются трое разных Сперанских. Я, четвертый, Пивоваров, придумываю его таким, каким он мне видится. «Придумываю» в кавычках, разумеется: я опираюсь на какие-то факты биографии, иначе я — лжец, фальсификатор и прочее. И когда вы мне задаете эти вопросы, я на самом деле оказываюсь в тупике. Есть известный американский социолог Иммануил Валлерстайн, который любит ездить в Россию на всякие форумы. Его когда-то спросили: «Что-то меняется в мире?» Он ответил: «Все меняется. Ничего не меняется». И это не игра ума какого-то нью-йоркского интеллектуала, это действительно так. И на вопрос «А вот что-то меняется в ментальности, в матрицах?» «Конечно, меняется», — скажу я. Но, одновременно, ничего, собственно, не меняется.

Вот двадцатое столетие — ну, казалось бы, такие изменения, столько революций, массовых убийств, тоталитарных и прочих режимов... И тем не менее: «Я молча узнавал России неповторимые черты». Только я говорю это без умиления поэта, скорее, с ужасом. Мой традиционный пример: конституция 1993 года — это римейк конституции, которую придумал Михаил Сперанский, а в 1906 году Николай II даровал народам Российской империи. Или — «партия власти». Я много раз рассказывал об этом. Генерал Д.Ф.Трепов осенью 1905 года пишет царю письмо. Там прямо есть такая формулировка — «партия



«Александр Невский», режиссер Сергей Эйзенштейн

власти». Влиятельнейший тогда сановник подчеркивает: туда надо «подтянуть» губернаторов, журналистов, капиталистов. Но самое интересное, я уверен, что наши политологи, конструировавшие в 90-е годы партию власти, это письмо не знали. Опять же, цитируя того же поэта: «И тут кончается искусство, и дышат почва и судьба». Ведь, действительно, «дышит».

Как это происходит, я не знаю, не могу этого объяснить. Но, включая сегодня телевизор, я вижу бунтующих французов. Тех самых (несмотря на нынешнюю «разноцветность»), которых знаю из изящной литературы, из всяких там социологий, из событий 1968 года. То же самое можно сказать о немцах. Они сильно изменились, но и остались сами собой. Это, разумеется, касается и нас. Конечно, все здесь меняется, но надеяться на то, как тайно, подсознательно, может быть, это делают Юрий Николаевич Афанасьев в своем глубоком пессимизме или Андрей Сергеевич Кончаловский — «ну когда же, когда же?» — не стал бы. И вместе с тем изменения происходят. Мы жили в крестьянской стране, теперь в урбанистической, мы были тем, а становимся этим. Мы теряем территорию, население. А значит, должны трансформироваться и институты, и правила игры, и наше место в мире.

Сегодня на одном совещании слышал, что Левада-Центр провел опрос в Москве, где 85 процентов респондентов главным достижением путинского периода назвали стабильность. И те же люди заявили, что боятся завтрашнего дня. Как объяснить все это? Проводится замер общественного мнения относительно изменения ценностей. Замечательные люди во главе с Игорем Клямкиным еще в 90-е годы приходят к выводу, что идет накопление протестантских ценностей в российском обществе. Где они? Я вам могу прочесть лекцию о том, что Россия — страна самодержавия, и тут же другую — о том, как в России всегда стремились его ограничить. И то, и другое — правда. Говорил же Набоков, что история России — это, с одной стороны, история тайной полиции, то есть несвободы, а с другой — тайной свободы, то есть литературы. По Пушкину: «Правительство у нас — единственный европеец». Но и несомненный «азиат» (скажут, что это противоречие «снимается» в евразийстве, но кто знает, шо цэ такэ).

Д.Дондурей. В развитие вашей мысли. Может быть, это и есть наш уникальный код — извините за это понятие, но мы журнал искусствоведческий, имеем право на неточность, — я имею в виду такой дуализм, двойственность, со-

присутствие черного и белого, праведного и отвратительного. Может, это и есть некий двигатель всего того, что здесь происходит?

Ю.Пивоваров. На эти темы очень любил порассуждать покойный Александр Самойлович Ахиезер. Я поклонник его глубокого ума, но не его концепции. Она была построена на принципиальном утверждении манихейства русской культуры. Он не первый заговорил об этом, но подал это на современном материале, и в 90-е годы это вошло в научно-университетскую публику. Я в это не верю. Конечно, можно найти в русском сознании и ментальности какие-то манихейские черты, но я не думаю, что они довлеют всему. Русское сознание, насколько я себе его представляю, — это действительно результат, извините за трюизм, русской истории. Вот вам пример. Почему у нас не сложилась частная собственность и, соответственно, не стала важнейшим элементом нашего сознания. Она есть, конечно, но по мелочи, это не частная собственность в западном смысле, при том что у нас под собственностью понимают «мои ключи, никому не дам». Собственность — это очень сложный институт правовых отношений, где есть права, обязанности и многое другое. В России это понятие не сложилось по одной простой причине: большая территория и мало людей, а частная собственность возникает там, где как раз много людей и мало территории.

Н.Зархи. А как же Австралия, Америка — эти «новые» страны?

Ю.Пивоваров. Это «дочерние предприятия» Европы. Есть замечательный современный этнолог и антрополог Светлана Лурье, я большой поклонник ее текстов. Она пишет, как общины русских казаков, переселяясь куда-то, «перевозили» все с собой — возобновляли свой привычный уклад, быт, ментальные отношения. Когда я работаю во Франции, я все равно как бы продуцирую вокруг себя русский быт, русскую обстановку. То есть имеются мощнейшие факторы, которые создают нас таковыми, какие мы есть.



«Иван Грозный», режиссер Сергей Эйзенштейн

В.О.Ключевский пишет про наши климатические условия: у нас двенадцать месяцев зима, остальное — лето. Ну разумеется, это определяет характер человека. Если так происходит столетиями, конечно, воспитывается определенного типа человек. И думать, что придет Игорь Юргенс с идеей модернизации и все изменится, — просто смешно. Вот был Столыпин со своими замечательными идеями, а что с его реформой произошло? Из общины вышли те, кто хотел, а кто не хотел — не вышел. Всего по разным подсчетам — от трети до четверти крестьянских дворов. Остальные остались, потому что привыкли так жить. А что произошло во время революции? Община сожрала «частников». Это тоже факт, засвидетельствованный историками. Столыпинские реформы на самом деле провалились, включая его земельную реформу, хотя он делал ее гениально. Хотя перед этим над ней работали Александр II и С.Ю.Витте. Столыпин, если угодно, снял с этого сливки, хотя и сам был, конечно, большой человек. Ну и что из этого? К 1922 году община съела все. Вместе с тем эсеры и их последователи Н.В.Чаянов и Н.Д.Кондратьев были правы, говоря, что в этих климатических, природных и географических условиях общинный тип хорош лишь в том случае, если община будет эволюционировать в сторону большей гибкости, открытости и т.п. По сути это и происходило. Потом ее убили.

Таким образом, на вопрос «что меняется, а что нет?» ответ всегда осторожный, так сказать, равновесный. Россия стала урбанистической, но ментальность людей много десятилетий была, прав Кончаловский, крестьянской. Они уже жили в городе, носили галстуки и шляпы, но это были крестьяне по своим горизонтам. Но только, в отличие от Кончаловского, я не говорю, что это хорошо или плохо. Это факт, это просто было. Поэтому я не очень большой оптимист насчет того, что что-то может измениться. Оно и так меняется. Например, Александр Невский, святой благоверный князь, конечно, вовсе не был таким, каким его рисуют нынешние его противники и сторонники. И вообще он был человеком другой эпохи, не думал в наших категориях: «Запад», «Восток», «монголы», «Родина». И мы с вами живем в другой системе, я думаю, что мы очень отличаемся, скажем, от людей пушкинской эпохи.

Д.Дондурей. Наши дети живут уже в другой системе, хотя вот они, рядом.

Ю.Пивоваров. Разумеется, и это все меняется. Я сейчас целый месяц проработал в Париже. Как-то захожу в привычный книжный магазин на рю де Ренн и вижу — вместо прежних пяти этажей книг — только один, а остальные — либо электронные книги, либо приспособления для их чтения. Все меняется, и это естественно. Мой двадцатишестилетний сын, как и многие сейчас, не читает книги, вернее, читает по-другому. К нам в библиотеку ИНИОН ходит все меньше и меньше людей. Мой заместитель, курирующий библиотеку, говорит, что скоро библиотеки превратятся в книжные архивы. Это постгутенберговская эпоха. Вернусь к трюистическому выражению Валлерстайна — да, ничего не изменилось и все изменилось одновременно. А вместе с тем я всегда узнаю за границей русского и советского человека. Он может быть в любом прикиде, говорить почти без акцента.

Д.Дондурей. А что конкретно вы в них узнаете?

Ю.Пивоваров. Могу сказать. Кстати, и меня тоже узнают. Я стою, например, у метро на Сан-Мишель, в огромной толпе возле фонтана. Подходит ко мне тетка чуть ли не в тренировочных штанах и говорит: «Слушай, сфотографируй меня». Сразу на «ты». Там двести разных людей, а она меня сразу нашла. У советского человека всегда испуганные глаза, он чего-то боится, всегда напряжен. Но я, кстати, и по прошествии двадцати лет после объединения Германии почти всегда отличаю гэдээровца от эфэргэшника, хотя немецкий язык тот же, одежда, те же BMW и Volkswagen. В глазах — тревога, легко переходящая в какую-то грубость, нахальство, в агрессию. Но и запуганность, страх и неуверенность в себе.

Д.Дондурей. Подавленные страхи?

Ю.Пивоваров. Как-то на пересадке в аэропорту Франкфурта-на-Майне полицейский спросил меня, не грек ли я, в ответ я неудачно пошутил, что да, но древний, тогда он мне: «Пошли в полицию». У меня от страха сердце тук-тук, зачем я это сказал? Приятель немец, который шел рядом, был совершенно спокоен, он знал, что мы в правовом государстве, сейчас мы договоримся. Я же испугался, потому что не знаю, может, мне сейчас почки отобьют или бритвой по глазам. Да, все меняется, но советский человек остается самим собой. Или другой случай: прихожу в МГИМО, который когда-то закончил, а сейчас там преподаю. Там ажиотаж, собирают подписи за то, чтобы построили церковь около института. Говорят: «Юрий Сергеевич, подпишете?» Я говорю: «Нет». «А почему? Вы против церкви?» — «Нет». — «Против религии?» — «Нет». — «Против Бога?» — «Нет». — «А почему не хотите подписать?» — «Ну вот не хочу». А потом я ловлю себя на мысли, что много лет назад в стенах того же МГИМО комсомольцы кричали: «Подпишите то или это». Тип действий совершенно тот же. Они сегодня так же славят церковь, религию, Бога, говорят о православии, самодержавии и народности, как раньше прямо противоположное.

Я боюсь, что сейчас говорю общие слова, которые ничего не дадут для нашего разговора.

Д.Дондурей. Нет, это важно. Я вот выписал ваши слова «нормативность фактического»...

Ю.Пивоваров. «Нормативность фактического», выражение австрийского философа права начала XX века. Георга Еллинека, — это то, из чего должен исходить исследователь, а не художник, который читает журнал «Искусство кино». Он обязан рассматривать факты. Что это значит? Со времен Канта наука по-преимуществу изучает не Sollen — долженствование, а Sein — бытие, то, что есть. Могут сказать: ну, тогда это плохая наука. Нет, именно этим наука (и только наука) занимается. «Остальным» — религия, литература, искусство, разного рода мифопоэтические штучки. Наука — это место, куда, кстати, запрещен вход и религии. Исследователь может быть верующим человеком, но если он начнет это вкладывать в свои работы, то всё — пиши пропало.

Д.Дондурей. У вас есть объяснительная картина реальности, ее природы, механизмов происходящих событий. Вы на нее опираетесь в своих гипотезах, доктринах, вы проводите субъективную селекцию. За всем этим — интерпретатор, автор, методолог, культуролог, наконец.

Ю.Пивоваров. Я же и начал с того, что всякий историк пишет собственную историю. Нет никакой истории «вообще», ее «придумывают» историки. Особенно в России. У меня имеется концепция для домашнего использования, для самого себя: Россию создала русская литература. Например, написал Гоголь «Ревизора», и все поняли, что есть Городничий, написал «Мертвые души», и все увидели Манилова, Чичикова, Ноздрева, других. Появился «Обломов», и русские сказали: «Да, это — я». У нас особая креативная роль литературы, прежде всего XIX века, русской мысли в целом. Не было ведь необходимой системы институтов, общества...

Д.Дондурей. Искусство выполняло роль компенсационных механизмов...

Ю.Пивоваров. Если угодно: выполняло и множество иных ролей, помимо ролей эстетических. И в этом смысле я, напротив, не принадлежу к тем позитивистам, которые говорят только про факты. Как утверждал французский историк Фернан Бродель: «События — это пыль». Красиво сказано. Но и на самом деле это так. К тому же я сам для себя сформулировал необходимость использования в современной науке так называемого поссибилитистского — возможностного подхода. Стереоскопического ви́дения предмета с разных сторон. Это принципиально.

Теперь несколько иной сюжет. Жил такой ужасный человек — Карл Шмитт. Это теоретик национал-социализма, коронный юрист «третьего

рейха» политолог, гений, который отдал свой интеллект мерзавцам и палачам. После поражения нацизма, в первые послевоенные годы он вел дневник. И в этом дневнике писал, что, с точки зрения теоретиков-физиков, ядерная физика и квантовая механика существуют как реализация в физическом мире кантовских идей. Они теоретически, основываясь на Канте, пришли к тому, что мир так устроен. Кстати, Эйнштейн им не «верил», не соглашался с этой идеей. Заметим, пишет об этом Шмитт, обществовед, который сам в этих делах мало что понимал, но ему это было важно для его политической теории. А дальше он приводит слова Вернера фон Гейзенберга (который тоже был гением): нам хорошо известно, как меняются физические предметы в ходе процесса наблюдения за ними. И я, вслед за Шмиттом, думаю, что так же и с историей. Например, я знаю, чем закончилась советская власть, и совершенно по-другому теперь смотрю на нее, а, например, Амальрик не знал. У нас совершенно другое ви́дение, и мы приписываем прошлому многое, чего в нем, собственно, не было. Придаем ему другой статус. История меняется в ходе процесса нашего «наблюдения» за ней. Тот же Александр Невский — его уже никогда не выкинешь из нашего сознания, он существует в истории как совершенно определенная личность, а ведь не было такого Александра Невского! Хотя крупнейшие специалисты говорят, что он — лишь один из многих действующих лиц той эпохи — не хуже, не лучше, не важнее!

Н.Зархи. Но мифология — тоже существенная часть истории.

Ю.Пивоваров. Помните, мы изучали историю КПСС? И во многом история предреволюционной России сводилась к истории партии. А на самом деле — и сегодня это абсолютно ясно — то, что происходило в рядах этой немного-



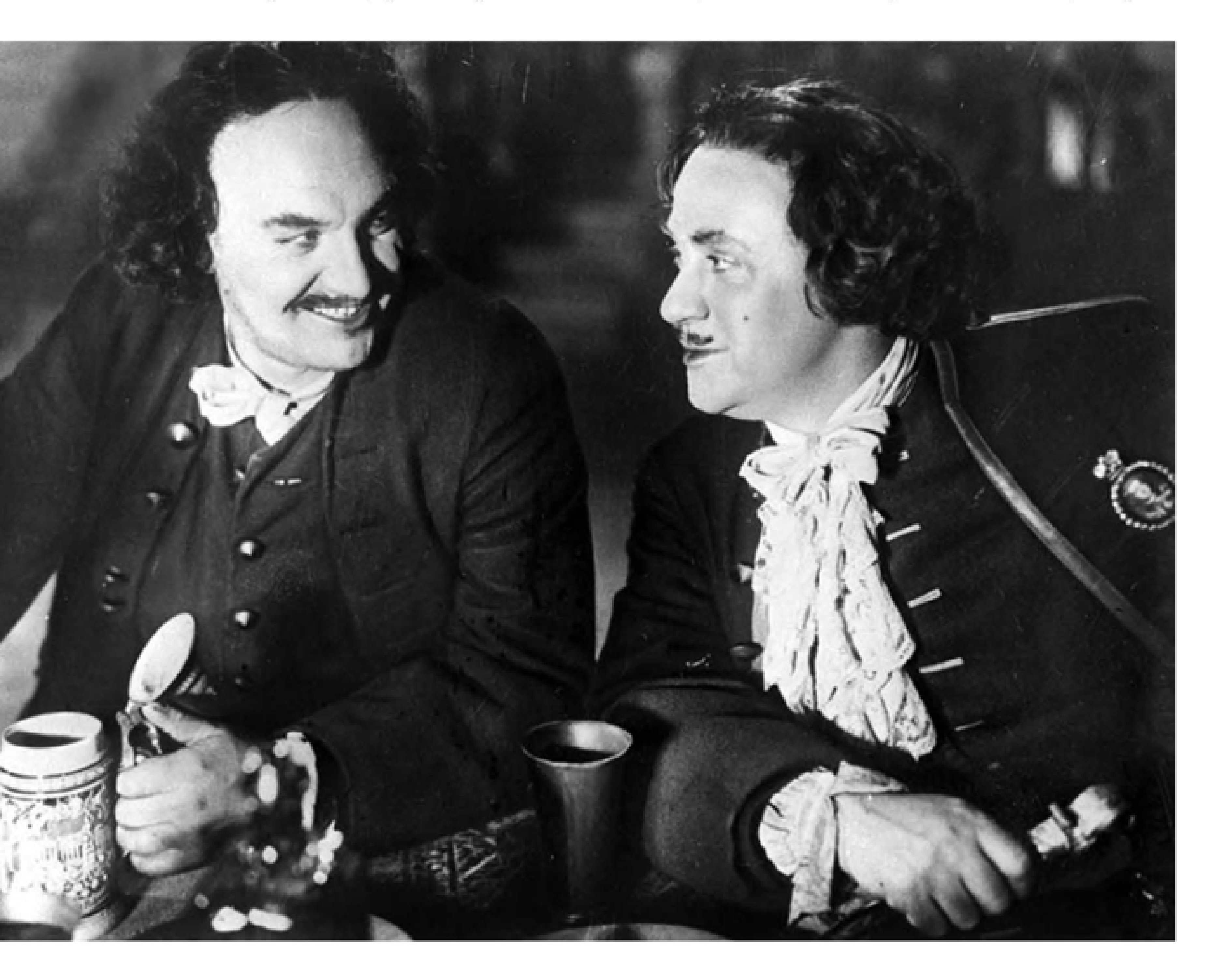
«Минин и Пожарский», режиссеры Всеволод Пудовкин, Михаил Доллер

численной группировки, практически не влияло на жизнь страны. Потом, конечно, они «выстрелили». Но это было потом.

Д.Дондурей. Но согласитесь, есть же некие упрямые и непреодолимые механизмы отбора, то же возвеличивание Александра Невского в глазах общества.

Н.Зархи. Почему нужен именно такой миф, а не другой?

Д.Дондурей. Из того, о чем вы говорите, возникает некое ощущение плюрализма, философии возможностей, могло быть так, а могло иначе, все раз-



«Петр Первый», режиссер Владимир Петров

вивается и одновременно тормозится. Вы больше европеец, чем мы, подверженные печали, если не страху перед непреодолимостью поступи русской истории.

Ю.Пивоваров. Красиво сказано: «непреодолимость поступи русской истории»... Но я — исследователь и не понимаю, что такое «поступь истории». А вот что история процесс открытый — понимаю. Ведь она, как говорил Р.Дж. Коллингвуд, большой британский ученый, — это «действия людей в прошлом». Люди же обладают свободой воли, свободой выбора (к примеру, для христиан это означает следование за Христом или за Антихристом). Поэтому в истории всегда (было, есть, будет) «все развивается и одновременно тормозится», все исполнено возможностями, и все в безальтернативном тупике, во всем множественность («плюрализм»), и все тонет в унылой монотонности. Я не говорю парадоксами, я лишь хочу узнать, увидеть, понять. История — это и тротуар Невского проспекта (интересно, что бы сегодня сказал о тротуаре этого проспекта Николай Васильевич?), и «улица Мандельштама» (помните: «и потому эта улица, или, верней, эта яма»?), и «дорога не скажу куда», и многое другое.

Теперь особо — по поводу развития. Один пример. Могу заверить вас, что того объема свободы, который есть сейчас в России, в ней никогда ранее не

было. Если при позднем царизме человек писал что-то о главе государства, то это вымарывалось, перед революцией — голову не отрывали, но наказывали. А что себе позволяет газета «Завтра»? Я сейчас не говорю о том, хорошая она или плохая. Иногда то, что я читаю в «Независимой», в «Коммерсанте», тем более в «Новой газете», — полноценный объем свободы. Безусловный показатель того, что ее стало больше, — возможность поехать за границу. Это не бытовое, а принципиальное изменение.

Н.Зархи. С этим мы не спорим. Но нет ли у вас подозрения, которое возникает у меня, что свобода слова, высказывания, предъявления своего мнения, причем в любой, лучше даже откровенно хулиганской форме, как раз оттого, что правительство, власть тоже думают: здесь, в России, ничего серьезного не случится, что все будут смиренно стоять в вечной пробке, что «мы» будем всегда добровольно зависеть от «них». Что состояние пассивности нам свыше предписано, и это наш удел. Наша судьба — подчиняться авторитетной силе, как сказано в «Манифесте...» Михалкова. И власть это знает. Пусть канал Рен говорит, что хочет, пусть «Новая газета» пишет. А вот молодые талантливые люди совершенно социально апатичны. Они, даже любя или уважая нас, относятся к нам с некоторой снисходительной усмешкой, словно говоря: «Ну вы что, с ума сошли, чтобы хлопотать об общественной пользе? Здесь же все равно ничего никогда не изменится». Они чувствуют изменения только в том, что могут теперь легко поехать за границу. Кстати, нас советская власть не выпускала не только потому, что боялась, что мы в том раю останемся, а потому, что увидим, как там здорово, и сравним с тем, как у нас хреново. Сейчас власть уже и этого не боится. У нас ведь «Бентли» по колдобинам носятся, и отдохнуть можно так, чтоб «все включено». Так что завидуем мы теперь не чужим, а своим, с Рублевки. Но эта зависть власть не колеблет.

Д.Дондурей. Существуют еще мощные цивилизационные сдвиги, когда вдруг охранительные силы, в частности секретные службы, начинают понимать, что то, за чем они ревностно следили семьдесят лет, к примеру препятствовали частной собственности, — все это для сохранения системы жизни не страшно. Теперь доходит до того, что и цензура никому не опасна. Появились другие мощные средства, позволяющие контролировать «воздух времени». В частности, пиар-форматирование или Интернет. Да мы справимся с самоограничениями свободы. Будем вбрасывать миллионы текстов, приглашать в ток-шоу двадцать-тридцать человек, чтобы они кричали друг на друга, изрубили сюжет в винегрет.

Н.Зархи. Происходит забалтывание смыслов.

Д.Дондурей. Да, чтобы никто ничего не понял. Эти идеологические технологии легко осваиваются. Теперь все можно разрешать. «Властесобственность», как вы правильно говорите, сохранят и в условиях, когда телевизор с телефоном и компьютером соединятся в одно целое.

Н.Зархи. Кончаловский же цитирует Зиновьева про «власть медиа — сверхвласть».

Д.Дондурей. Все ведь это, разумеется, происходит в условиях настоящей свободы. Но при этом старинные культурные матрицы, возникшие когда-то в условиях тотальной несвободы, удивительным образом воспроизводятся. В наше время уже нет нужды заковывать в кандалы за слова «Путин — тиран» или «романтик Медведев». Какое это имеет значение, если наряду с любыми критическими высказываниями Проханов, Дугин или Шевченко будут помещать их в совершенно другой контекст.

Н.Зархи. А через пять минут Малахов заговорит об инцесте, и это людям гораздо интереснее, чем все остальное.

Д.Дондурей. Появились новые механизмы адаптации свободных взглядов, способные сохранить в стране принципы жизни в Смутное время начала XVII века. И все это на переходе к сжиженному газу, получаемому при добыче сланцевого угля.

Ю.Пивоваров. Я не очень верю в то, что современная российская власть, ее пиар- и идеологические службы столь изощренны. Я даже знаю некоторых из этих людей, они все-таки довольно элементарны. Я вообще не верю в какие-то специальные технологии обработки масс. Скажем, классическая политическая наука считает, что СМИ в демократическом обществе не являются — и так было и в 30-е годы, и сегодня — тем, что определяет выбор человека. Я не вполне убежден в том, что у послушных немцев сеть радиоприемников определила их поведение перед войной. Может быть, както влияет...

Д.Дондурей. У Сталина это тоже было.

Ю.Пивоваров. Как и у Гитлера, у него было и многое другое. Кстати, вот вода на вашу мельницу. Почему Гитлер в 20-е годы побеждал всех на митингах? Среди прочего потому, что нацисты стали впервые использовать на митингах рупоры. Громко, отчетливо, грозно. Между прочим, массовый успех Лютера в начале XVI века был связан и с тем, что он придумал листовки («помимо» того, что он придумал лютеранство) — более эффективный способ распространения информации. И тем не менее я думаю, что и Лютер, и Гитлер победили не поэтому. И большевики победили не потому, что это была случайность, или оттого, что Ленин, Троцкий или Сталин оказались гениями каких-то новых властных технологий. Конечно, действовали более существенные причины. Я не думаю, что людей можно держать на поводке даже с помощью самых изощренных пиар-технологий. Как-то влиять — да.

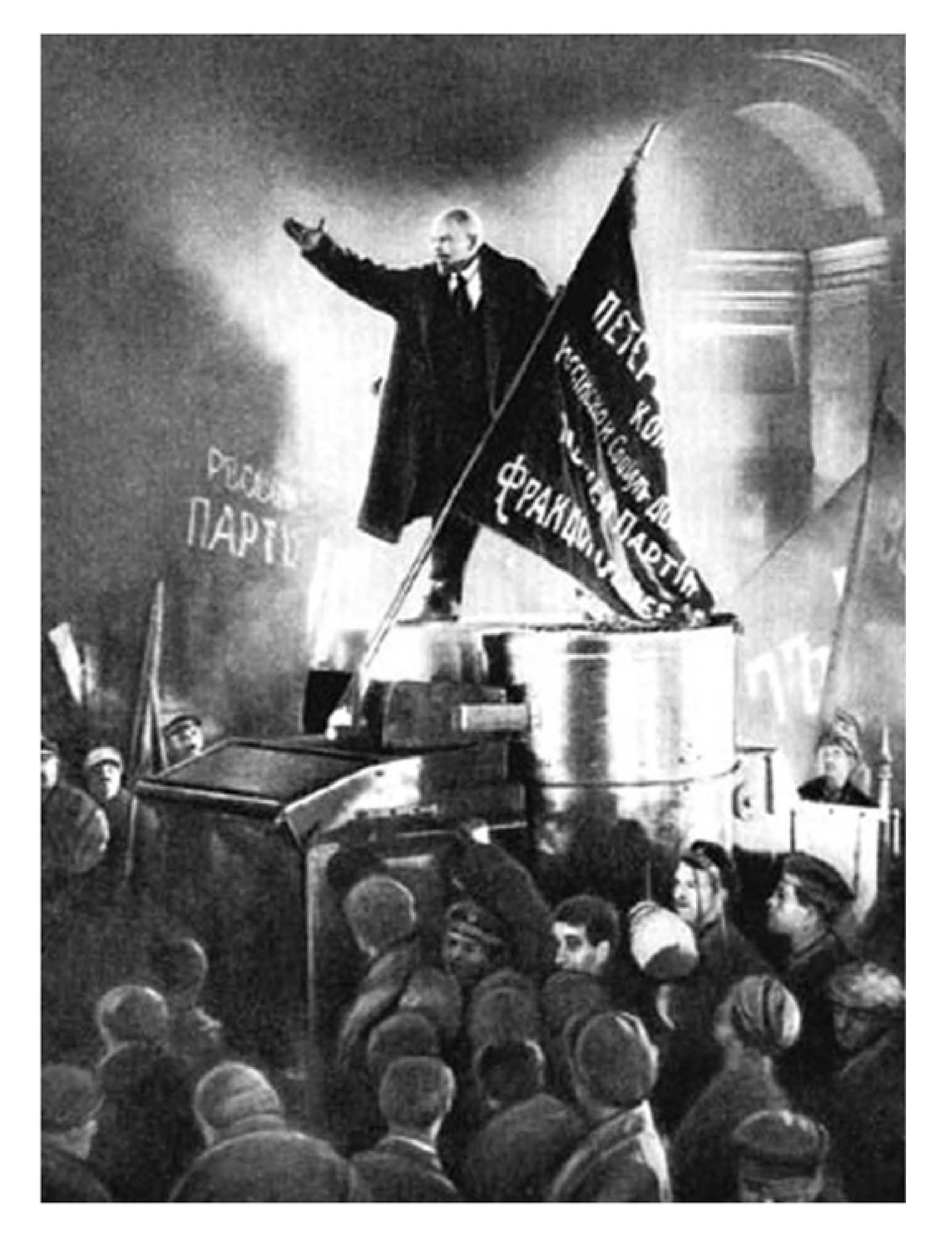
Что касается девальвации старых свобод (обычных гражданских свобод), которых жаждало наше поколение, вспоминаю: когда началась гласность и все всё напечатали, я уныло посмотрел на свою комнату, забитую самиздатом, и подумал: что мне теперь со всем этим делать? На что я потратил деньги? Разумеется, теперь эти свободы девальвировались и вашим молодым авторам и редакторам, конечно, это все до лампочки. Вот моя бабушка — из дворянской семьи, но была членом КПСС с 1908 года — все время рассказывала, как они боролись с царизмом. А я уже ребенком понимал, что глупости они делали. В этом смысле новому поколению плевать на нас, а следующему будет плевать на них, это обычная вещь. И тем не менее эти права и свободы — есть, существуют. Например, сегодня можно быть «прописанным» в одном городе, а работать в другом. Это же немыслимая для советского человека свобода. За двадцать лет накопилось такое количество никакими басманными судами не контролируемых возможностей (юридически закрепленных), что трудно себе представить жизнь без них, общество уже привыкло к этому. Когда я впервые взрослым человеком (за тридцать) попал на Запад — для меня это был шок, абсолютная новизна. А в 90-е я много работал там, а мой сын рос. Для меня и сейчас поехать в Париж — это событие, а для него — обычное дело, все равно что в Малаховку махнуть.

Д.Дондурей. Зайдем с другой стороны. Мы-то с вами знаем из истории, что именно так называемые либеральные ветры, связанные с именами Сперанского, Витте, Столыпина, Гайдара, кормят страну. Именно они открывали те зоны возможностей, о которых вы говорите. А сегодня идет постоянное их отторжение. Я участвовал в записи обсуждения программы «Суд времени», где подробно все это обсуждали. И 89 к 11 голосовали за феодализм — пусть эта процедура и не совсем репрезентативна. Постоянно идет колоссальная работа по дискредитации либеральных взглядов. Что сделал Гайдар? Он за четыре месяца в семи местах подрезал социализм — выдающийся был теоретик экономики. Знал, где подрезать, и 17 миллионов квадратных километров за три месяца впервые за семьдесят лет наполнились едой. Почему технология развития, умения все-таки делать не только ракеты, но и кастрюли тут же наталкивается на прямо противоположную стагнацию, на манифест Никиты Сергеевича, чтобы не дай бог эта как при Столыпине Россия не стала четвертой страной в мире по темпам роста.

Н.Зархи. И снизу тоже идет сопротивление.

Д.Дондурей. Отовсюду. Я-то, конечно, уверен, что за народ, за политику и за все прочее ответственны элиты. Именно они раздувают или останавливают ветры развития.

Ю.Пивоваров. Вновь извините за трюизм: но когда мы говорим о России 90-х и нулевых, то должны иметь в виду: страна — и мы сами — это результат того, что было ранее. Двадцатое столетие — самое катастрофическое за всю русскую историю. Результат же катастрофы — всегда катастрофа. Что может быть страшнее самоуничтожения? А мы пошли на суицид. После этого сразу же ожидать чего-то обнадеживающего было бы легкомысленно. То, что происходит сейчас, — еще не худший вариант. Не было большой гражданской войны с кровью, Горбачев оказался «миротворцем» и не применил силу там, где мог применить. У Варлама Шаламова в одном из рассказов есть определение «русской доброты»: «Начальник был добрый — мог убить, но не убил». Он рассказывает про лагерь. Ельцин мог дважды убить —



«Октябрь», режиссеры Григорий Александров, Сергей Эйзенштейн

августовский путч, октябрьский, но не сделал этого. Это мощная прививка против гражданской войны (и одновременно правильно, что 4 октября 1993 года раздавил коммуно-фашистский бунт, предотвратил скатывание в кровавый хаос. Честь ему и хвала). В этом смысле Россия и так уже много сделала и, главное, повторю, не втянулась в новую гражданскую войну. Правда, это связано и с общей усталостью народа, и с отсутствием «пассионарности» (извиняюсь за употребление этого вненаучного слова, правда, оно прижилось...). Мы должны иметь в виду, что после всех этих трагедий мы — такие, и было бы несправедливо требовать от нас сегодня многого.

Вот вы говорите про элиты. Я не сторонник элитистской теории общества, смысл которой в том, что элитные группы — «плеймейкеры» истории. Но, конечно, у элит своя ответственность. Только лучших (элита — от слова «лучшие») убивали у нас в первую очередь. Еще раз: мы должны исходить из «нормативности фактического». В рамках этого «фактического» Михалков претендует на титул «властителя дум», хотя его манифест — элементарный перепев задов русской консервативной мысли. А Гайдара, вы, Даниил Борисович, ставите в один ряд со Сперанским... И это не смешно, но — грустно. Причем оттого, что «других писателей» на Руси ныне нет. Извели.

Вот вы хотите узнать, что будет с Россией, куда она движется и т.п. А ничего не будет. В каком смысле «ничего»? Как есть, так и будет. Мы останемся экономически среднеразвитой страной, без большого уважения к правам человека, без большой публичной и полисубъектной политики, с, видимо, сильной самодержавной (в разных формах) властью. Эта власть может быть такой, как при Иване Грозном, Петре I и Сталине, а может — как при Александре II или Николае II, Горбачеве или Ельцине. Заметим, природа в целом одна, но ее проявления очень разные. Но полагать, что мы станем какой-нибудь блестящей парламентской республикой с великолепной инновационной экономикой, что вся страна превратится в некое «стеклянное Сколково» — несерьезно. Это даже не достойно обсуждения. Страна с такой историей, с таким климатом... Россия — не Запад и не Восток, это Север. Никакие Канады и скандинавские страны тут в пример не приведешь — там совершенно другой климат, Гольфстрим. Зимой в Стокгольме может быть +14, а у нас не может (при всех потеплениях), и там розы цветут. У нас все другое. Здесь невозможна классическая рыночная экономика. Когда Витте и Александр III строили железные дороги, они поняли, что между Варшавой — тогда русской — и Владивостоком по рыночным ценам ездить нельзя, потому что никто не сможет себе этого позволить, кроме самих, условно говоря, Витте и Александра. Есть «вещи», из которых не выпрыгнуть, которые не перепрыгнуть...

И эти бесконечные разговоры про власть... Да что мне власть? Я считаю, что главное — это тема самоуправления. Солженицын с потрясающей последовательностью твердил о необходимости самоуправления. И, конечно, был абсолютно прав.

Д.Дондурей. У него есть даже термин «обустройство через самоуправление».

Ю.Пивоваров. Да, да. Что-то вроде этого. Это так, потому что ничего не получится, пока не будет самоорганизации на местах — ведь самое страшное, что сделала революция, — она убила людей, способных к самоорганизации, убила все эти социальные формы. Перед революцией Россия была потрясающим обществом (и самоуправление, и кооперация...), вот когда был хороший шанс, и я подозреваю, что он утерян навсегда — несколько шансов в истории не выпадает.

Н.Зархи. Так откуда же возьмется самоуправление, если везде пессимизм?

Ю.Пивоваров. Тогда все это строилось, но погибло под коммунистической системой. Так в истории бывает.

И я, кстати, не пессимист и в том смысле, что Россия исчезнет куда-то. Но при этом следует помнить, что российская культура во многих отношениях вторична — это, отчасти, рецепция западной культуры. Разумеется, пере-

работанная русским умом, русской психикой. Заметьте, важнейшие — не все, конечно, — отечественные философские труды написаны не на русском: П.Я.Чаадаев писал на французском, В.С.Соловьев свою «Русскую идею» — тоже на французском, С.Л.Франк — крупнейший русский философ последних двух столетий — свои «ударные» тексты по-немецки. Им надо было входить в Европу, надо было, чтобы их знали. Русский гений вырастает на — и из — рецепции, хотя и из собственных корней и традиций тоже. Но даже это сегодня, видимо, не повторить.

Россия, я считаю, уже прошла свой золотой век. Его я датирую так: вторая половина XVIII века — революция 1917 года, то есть весь XIX век с русской литературой, культурой, музыкой, архитектурой, живописью и так далее. Я не думаю, что Россия на такое будет способна вновь — элиты надо выращивать. Правда, Сперанский создал «просвещенную бюрократию» за достаточно короткий срок. Они все хорошо учились, были обеспечены финансово, их не убивали, давали им возможность читать книжки. Михаил Михайлович для этих будущих реформаторов создал Царскосельский лицей, Училище правоведения, отправлял их за границу, «вталкивал» во власть. Этим надо заниматься десятилетиями. А потом — что ни эпоха, то «снятие» элитных слоев. Я не поклонник советской власти, напротив, всегда с отвращением к ней относился и отношусь, но должен засвидетельствовать: за последние двадцать лет среди прочего уничтожено и то лучшее, что, несмотря ни на что, было возвращено при ней. Например, я работаю в Академии наук, которая во многом развалена, и не потому, что она плохая, просто власть и общество перестали ею интересоваться. Наука нынешним не нужна... Да, народ устал, постарел, мы в целом отсталая страна, какой-то особой креативности я вокруг не вижу. Могу сказать, что в моем поколении — я в 1950-м году родился — нет ни одного великого ученого, я имею в виду социально-гуманитарную сферу. Нет ни одного великого историка уровня Василия Ключевского, ни одного великого социолога уровня Питирима Сорокина, ни одного великого политического мыслителя уровня Петра Струве или великого философа уровня Семена Франка.

Д.Дондурей. Даже 60-е годы ничего этого не дали.

Ю.Пивоваров. Нет. Хотя были какие-то движения и достижения. А знаете, что мне мешает быть и оптимистом, и пессимистом? Последние двенадцать лет я больше «хозяйствующий субъект», нежели исследователь. Как директор большого исследовательского института, где лежат книги на сумму во многие миллионы долларов, связан с префектурами, управами, налоговыми службами, милицией, финансовыми проверками, прокуратурами. И именно по этой причине мне ясно, что ничего такого, в том числе и катастрофичного, здесь не будет. Я не жду никаких социальных взрывов, каких-то исторических драм, трагедий и так далее. Думаю, что будущее России, в общем, понятно. Это новая русская история, никогда уже не соединимся с Украиной и Белоруссией, они ушли. Про Прибалтику я и не говорю. Может, еще что-то потеряем. Люди, живущие в Ростове, тамошние профессора, мои друзья, уверены, в частности, что мы потеряем Северный Кавказ. Кстати, если мы станем еще меньше (по территории, по людям), у нас, возможно, появится какой-то шанс в рамках европейской интеграции. Но ожидать чего-то — взлета культуры, подъема демократии, расширения свободы — я бы не стал. Эрмитажу нужно не новые картины покупать, а ставить новые противопожарные системы. И в этом смысле я бы согласился с мнением Солженицына — нам бы хорошо лет на сто уйти из мировой политики (если б это было возможно!) и заняться своим домашним обустройством. Может быть, тогда опять появится что-то обнадеживающее.

А вообще-то Россия упустила потрясающий шанс в конце XIX — начале XX века. Так и в жизни отдельного человека бывает. Ну, кто бы мог подумать в 1912 году, что наступит советский 1932 год: поверить в это было невозможно, потому что страна действительно успешно развивалась. В 1916 году

пропускная способность российских железных дорог была выше американской, а тогда они, а не автомобильные дороги были главными транспортными коммуникациями. Кстати, каждый год Россия строила в полтора раза больше железных дорог, чем весь мир вместе взятый, и этого все равно не хватало, мы наверстывали. Россия была единственной страной, которая не ввела в первую мировую войну карточную систему, она могла себе это позволить. Летом 1912 года — даже Лужков этого не превзошел — в Москве было построено три тысячи каменных пяти- и семиэтажных домов. Они были с лифтами, с горячей водой, телефонной связью. Русские университеты и русские ученые были частью мирового научного истеблишмента. В музее архитектуры есть замечательные проекты городов Щусева и других — какими должны были быть Владивосток, Екатеринбург, Нижний Новгород и новые города на Тихом океане (уже тогда понимали, что центр мировой торговли уходит из Атлантики в Тихий океан).

Кто виновен в историческом провале? Большевики? Да, и они, конечно. Хотя это, скорее, что-то вроде Атиллы для Рима. Они и не понимали, что делают. Первоклассных умов там «не стояло»... «Виновата» великая русская культура, на которой все мы воспитаны. И «виновата» вот в каком смысле.

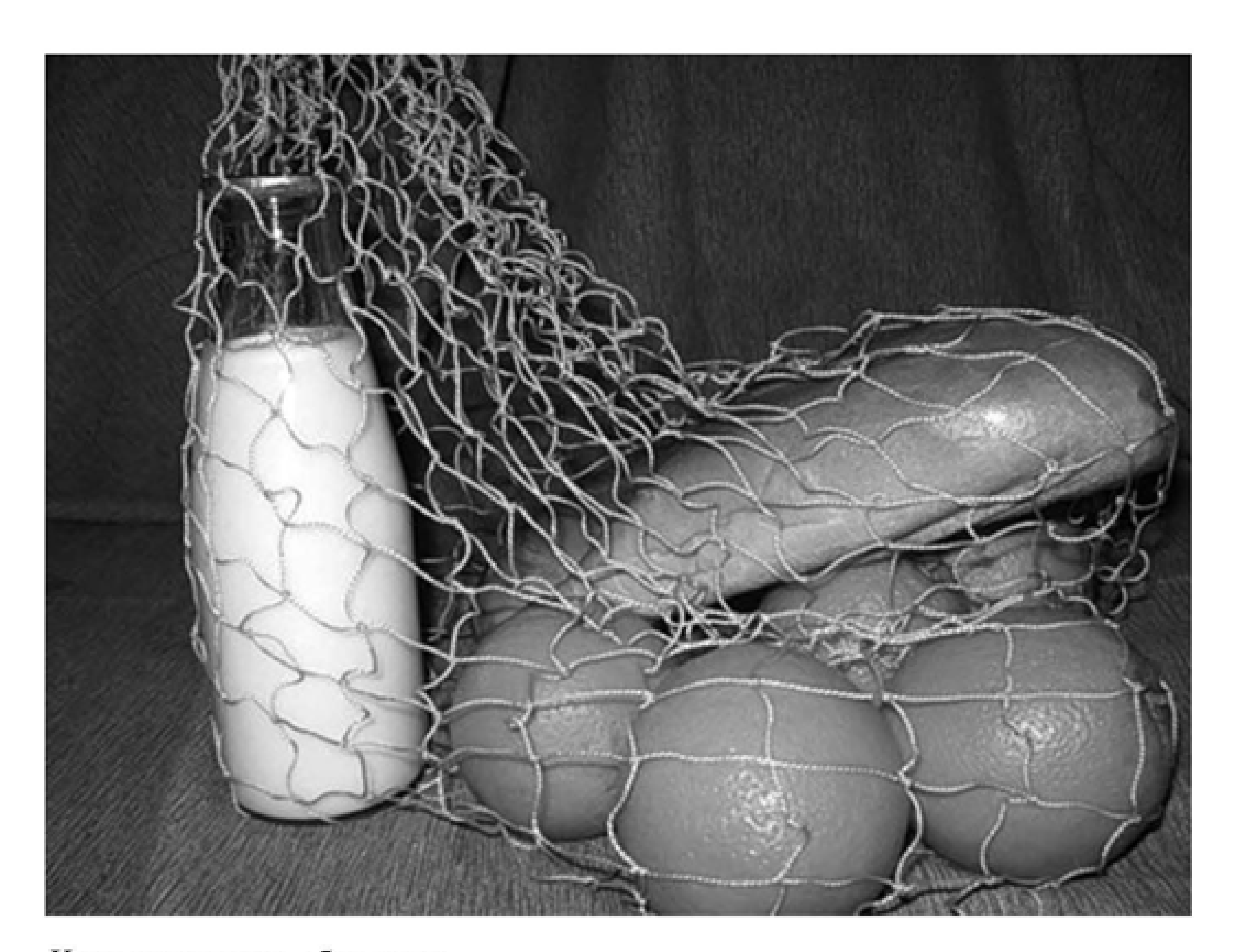
Приведу убийственный для меня пример. В истории русского либерализма есть почти святое имя — Константин Дмитриевич Ковелин. Историк, юрист, психолог, профессор, общественный деятель, воспитатель царских детей. Классик русского западничества. На закате своей жизни (начало 80-х годов XIX века) пишет работу, в которой раскрывает свой социальный идеал — то, какой он видел свою любимую Россию в следующем — двадцатом столетии. Это будет — «самодержавная республика». Без частной собственности, конституции, политических партий, разделения властей, оппозиции. Все это — разврат, полное безобразие и позор. Они нужны только «облакатам» (адвокатам), «жидам», «мещанам» (буржуям), аристократам и прочей нечисти. А у нас будет царь с неограниченной властью и его опора — крестьянская община. Всё! Но разве Ковелин был единственный, кто торил дорогу коммунистам?! Причем я не говорю о ничтожных чернышевских и добролюбовых. Почитайте Владимира Соловьева! Его «Русскую идею». Почитайте «Дневник писателя» величайшего Федора Михайловича! И других, других, других — как безответственно они мыслили, как гибельно они заблуждались!

Кто виноват в национал-социализме Германии? Прежде всего, великая немецкая культура. Лютер — основополагающее для нее имя; этот великий религиозный реформатор мечтал об уничтожении евреев. Фихте, крупнейший философ начала XIX века «порождает» немецкий национализм, страшный и агрессивный. Мне возразят: разве они (и Лютер, и другие) могли себе представить появление в будущем всех этих гитлеров? Разве Николай Карамзин мог думать, что некоторые его идеи возьмет на вооружение Проханов? А Алексей Хомяков мог думать, что Зюганов будет говорить о соборности?

Наверное, все это предвидеть было невозможно. Но сегодня, когда это уже состоялось, культура должна стать максимально ответственной. Зло поразительно живуче и изобретательно. Ты только начинаешь размышлять о необходимости разумного авторитаризма, о негативных последствиях «вседозволенности», а глядь: идеологи палачества уже «засучивают рукава» и грозят «либероидам» расправой. Все эти «интеллектуальные» игры в империи, русские идеи, русский Sonderweg и прочее чрезвычайно опасны. Они кончаются чрезвычайными комиссиями. Мы это знаем.

ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ

Бог тащит Россию в авоське. Куда?



Коммунисты не обманули.

Обещали коммунизм в 1980-м. И вот, не прошло тридцати лет — коммунизм наступил.

Правда, для этого понадобилось избавиться от КПСС, но кто говорил что «коммунизм» — это вечные буквы «К.П.С.С.»? Буквы могут быть другими.

Сейчас мы имеем коммунизм в той единственно реальной форме, в какой он возможен. В той форме, о какой мечтали подневольные строители коммунизма много поколений: потребительская халява.

«От каждого по способностям — каждому по потребностям» тоже, кстати, есть. Конечно, о «каждом» речи нет, но количество тех, кто, не заморачиваясь «способностями», имеет «по потребностям», тоже выросло скачкообразно по сравнению с советскими временами.

Нефтедоллары вынесли нас наверх — и без всяких усилий по строительству БАМ-Беломора!

Разумеется, дело не только в приливе нефтедолларов, но и в хорошо темперированном отливе кой-какого балласта...

С корабля современности спихнули непомерно прожорливый ВПК, «братские страны» и даже манию имперского величия. Точнее, мания осталась — но уже без прежних реальных расходов, а в виде пустой оболочки, дистиллированного ТВ-бреда. По-прежнему «новые кобзари» со старыми фамилиями поют про наше величие и происки мирового империализма-сионизма. В сущности, сделано одно, но важное открытие: звонок можно полностью отделить от пищевого подкрепления, а бешеная слюна у зрителей все равно будет отделяться! Чудеса психофизиологии, о которых и не подозревал Павлов. Но Эрнст с Добродеевым его переплюнули.

В результате экономический тракт упростился до предела — как у комара.

Нефтедолларососущая экономика, чистый рентный паразитизм и свободные глюки.

Параллельно («бытие определяет сознание») редуцировалась и культурмультур среда. Классический пример — Батуринск. «Сбылась мечта идиота» — Нью-Москва стала похожа на Рио-де-Жанейро... в понимании Малой советской энциклопедии, откуда черпал сведения Остап. «Главные улицы города по богатству магазинов и великолепию зданий не уступают первым городам мира». Живого Рио с его культурой, естественно, не получилось — откуда и зачем он нам? А вот провинциально-береговой муляж «под первые города мира» с их магазинами и ценниками — налицо.

Что видел в «свободном мире» советский человек, отчего брякался в обморок? Колбасу размером с Эйфелеву башню. Вот ее он и имеет. И памятник ей же — колбаса с усами, Петр Великий времен халявного потребления.

Все то, о чем Россия мечтала последние несколько сот лет, но почему-то сама себе стеснялась признаться. И теперь еще остались рудименты стеснения — скажем, все тот же имперский бред в виде какого-то самооправдания. Мол, мы прожираем нефтедоллары не просто так, а токмо время коротаем в ожидании очередного Медного всадника... Хотя на хрена он нам ныне нужен, уже никто не скажет. Впрочем, поскольку всерьез его никто и не ждет, то тема давно не актуальна.

Да... «Все то, о чем мы так долго мечтали» — был фильм с таким названием в начале 1990-х.

На самом деле психология халявщиков, само собой, не вчера возникла.

Можно в сотый раз вспомнить сказки про Емелю на печи, скатерть-самобранку и т.д.

Можно «обратиться к классической литературе».

Замечательно и более современно, более «политэкономично» об этом написано в «Вишневом саде».

Есть там такой герой, помещик Симеонов-Пищик — безнадежный должник, тоже «двадцать два несчастья».

И вдруг в конце пьесы прилетает ни с того ни с сего всем долги раздавать. И на резонное замечание Лопахина: «Точно во сне... Ты где же взял?» — отвечает замечательной историей.

«Событие необычайнейшее. Приехали ко мне англичане и нашли какую-то белую глину... [...] Сдал им участок с глиной на двадцать четыре года... [...] Величайшего ума люди... эти англичане...»

Да, природная рента — неглупое изобретение.

Но ценна не только сама по себе белая глина — черная нефть...

Ценнее другое — что мы сами будто из этой белой глины слеплены. Природная рента попала в руки природных рантье! Будто специально для этого созданных. А может, и правда — специально?

Огромная Россия висит на тоненьком вроде бы слове «авось» — и ничего, не обрывается!

Что будет, если цена на нефть-поилицу упадет?

Что будет, если ей вообще замену найдут?

Авось обойдется! Авось еще какую-то глину у нас англичане — величайшего ума люди... А не найдут — будем чистым воздухом торговать...

Толстой не любил слово «авось». Ему нравилось другое «обойдется». И правда — как-то обходится...

Например, я вспоминаю 1990—1993 годы.

Сколько раз стояли на краю, когда все вроде бы могло оборваться...

Ельцин мог опереться на национал-популистов, типа той же «Памяти» — в какой-то момент они были никак не менее популярны, чем «демократы».

В 1991-м несчастный ГКЧП мог произвести — даже не по злой воле — какой-то нелепый «случайный выстрел».

В 1993-м «орлы Хасбулатова» могли прорваться в Останкино.

Таких развилок было много.

И каждую из них Россия проходила с нулевым запасом прочности, но проходила необыкновенно легко и удачно.

Поневоле поверишь в счастливый жребий страны, про которую Тютчев сказал «должность русского Бога не синекура».

Во всяком случае, во всей этой истории замечательна предустановленная гармония: национальный менталитет «авось» совсем не глуп и не случаен! Он оправдывается национальной историей с географией — в критический момент, когда, кажется, «всё!», то очередную белую глину откуда-то выкопают, то без всякой глины произойдет какое-то независящее событие, и опасность без особых усилий рассеется...

Волевые усилия Россия по традиции прилагала только аврально и только для вооруженной борьбы с врагами (и то часто врагов выбирала довольно своеобразно — так, между псами-рыцарями и татарами предпочла опереться на последних).

Но «Сеня, про зайцев — это неактуально!»

По мере того как война с врагами внешними стала призраком, потребность в волевых усилиях почти исчезла.

А систематически вкалывать, конечно же, умеют и любят отдельные люди (в основном пассионарные Чичиковы), но в качестве общей идеи вот такой упорный труд, без крайних условий (война или ее угроза, голод или его угроза), без внешней палки (царской или гулаговской) — эта идея бесконечного труда ради обогащения (или улучшения условий жизни) в России «не катит».

Дело пахло серьезным кризисом: надо работать, тем более — в глобальном мире надо конкурировать с другими странами (не спрячешься больше за «железный занавес»). Тухлое дело!

И тут опять чудо — Нефтебог из машины!

Снова предустановленная гармония...

Пусти свой хлеб по нефти, и он вернется к тебе с маслом...

Конечно, все это легко осмеять. Но — «другого народа у нас нет».

Фатализм, выработанный веками и много раз доказавший свою практичность, стал действительно — не в «сочинениях графа Толстого», а в жизни — базовой чертой национальной психологии. Кстати, под «нацией» я имею в виду не только этнических русских, а вообще людей, относящихся к русской культуре.

И этот обух фатализма слабой плетью «государственных имитаций деятельности», как видно, и правда — не перешибешь.

Какова же мораль сей басни?

Как в известном анекдоте: «расслабиться и получать удовольствие», наблюдая, куда русские горки вынесут?

Разумеется, правоверный журналист тут должен хватить себя кулачком в грудь и завопить: «Нет! Надо трудиться, в жизни пригодится... Народ должен то да обязан сё... И вообще — хватит нам расслабленной русофобии, «здравствуй, страна героев, страна мечтателей, страна ученых!»

Ну а я позволю себе сказать: да, именно так. Расслабьтесь и получайте историческое удовольствие.

Если национальная психология — такова.

История — такова.

География с геологией — таковы.

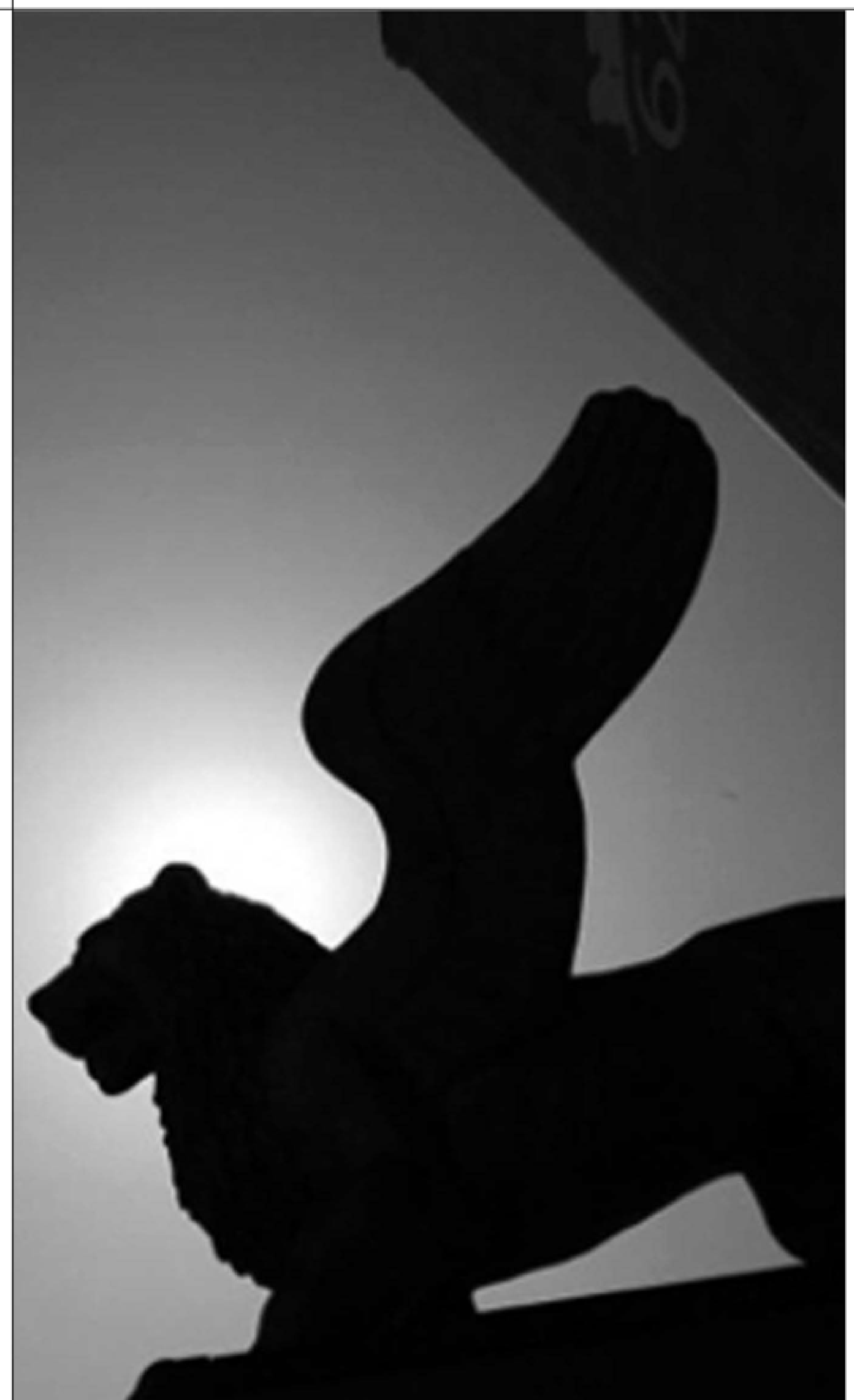
Так что ж тут?.. С чем спорить?..

Ну да, белая глина... Глина и есть — сколько ни перемалывай ее в бетон, все равно глиной и останется.

Одно смущает.

Бог помогает пьяным, бережно несет Россию в авоське. Но куда ж он ее тащит?..

Р Е П Е Р Т У А Р



НИНА ЗАРХИ — ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Мотивация — сила

ВЕНЕЦИЯ-2010



Нина Зархи. Скажу просто: мне фестиваль понравился.
Зара Абдуллаева. Он был интересный, что случается редко.
Н.Зархи. Может, и не было взрывов, пиков, провокаций, когда критики — стенка на стенку, но фестиваль был интересным, потому что были интересны даже неудачи.
З.Абдуллаева. Обычно на фестивалях, как и везде, очень много плохих фильмов. Если есть два неплохих, считаешь, что фестиваль состоялся. В этом году я ни с одного фильма не сбежала, даже с самого невыносимого — «Мирали» Джулиана Шнабеля. Некоторая странность заключалась в том, что фильмы, в которых были недостатки, иногда вроде бы даже существенные, все равно провальными не назовешь. Отполированное качество, не говоря о совершенстве, перестало быть приметами, признаками современного искусства. Есть нечто поважнее так называемого качества. Тем более, если речь не о мейнстриме. Венецианский конкурс это зафиксировал. А может, просто так программа сложилась. Вообще-то я против обобщений.
Н.Зархи. Абсолютно верно. С другой стороны, Венеция показала, что признаком швали, которую надо сразу отбросить за пределы фестивальной территории, совершенно не является то, что мы называем «зрительским кино». Например, фильм-победитель «Где-то» Софии Копполы, в общем, мейнстрим.
З.Абдуллаева. А на фестивалях не зрители? Даже если нас, критиков, посчитать идеальными зрителями. Да и что такое теперь «зрительское и фестивальное кино»? Все сложнее и одновременно проще, чтобы играть в слова. А фильм Копполы — хороший мейнстрим, американский. Разве лучше, когда фестивали становятся резервациями квазиарта? Авторов везде — и на фестивалях — кот наплакал.
Н.Зархи. Да, фильм Копполы американский мейнстрим. С приветом независимым. Даже «Беспечный ездок» замаячил в памяти — может, кстати оказался и показ второго фильма Денниса Хоппера «Последнее шоу».
З.Абдуллаева. Картина Копполы — весьма тонкая при ее доходчивости. Девушка растет и, видимо, работает над собой.
Н.Зархи. Хотя осваивает вроде бы сто раз освоенное семейное кино, отвечающее в Америке за прописное и неоспоримое: семья — это святое, у ребенка должны быть папа и мама, самое важное — отношения с близкими, все остальное, даже успех, — ерунда... Кстати, многие увидели в фильме лишь дежурную попытку рассказать об экзистенциальном кризисе звезды, о запоздалом прозрении, суетной неподлинности голливудской жизни...
З.Абдуллаева. Этот момент там действительно присутствует, но не в пошлом варианте. И кино это не «семейное». Сделана картина иронично. А наме-

ренная длительность двух эпизодов (стриптизерши, которые развлекают в номере отеля заснувшую звезду, и фигурное катание дочки этой звезды) свидетельствуют о том, что у режиссера есть мозги.

Н.Зархи. Да, но здесь важна взаимная пристройка друг к другу отца и двенадцатилетней дочери. Отец при этом даже не особенно меняет свой образ жизни. Очень точно и умно показывает Коппола, что дочь, вовсе неголливудская девчонка, легко и доверчиво пристраивается к бросившему маму умеренно беспутному папе. Коппола как будто говорит: да не бойтесь вы, мужчины, что с детьми трудно. Будьте собой, поможет только искренность и честность. Ну и любовь, само собой. Как только режиссер отпустила эту снисходительную интонацию — в самом конце, когда герой звонит жене, — резануло фальшивой слезой. В одном этом эпизоде пошел пафос и надрыв.

З.Абдуллаева. Этот эпизод лишний, но не роковой для восприятия фильма.

Н.Зархи. Вот что еще показалось мне интересным на этом пути «авторов», условно говоря, к зрителю. Даже экзистенциальные и метафизические категории — а в программе было много таких названий, как «Где-то», «Дорога в никуда», «Обещания, писаные на воде» — в самих картинах, как в старом американском, вполне зрительском кино, не висят в разреженном воздухе, не предстают как объекты исследования, а основательно стоят на земле и плетут сюжет. Не отсылая к трансцендентному. Не настаивая на абстрактном пути как поиске абсолюта, себя и т.п. Скорее, тянут в сторону роуд-муви...

З.Абдуллаева. В строгом смысле слова так можно сказать только про «Путь Мика» Келли Рейхардт. Разве сюжет — помеха авторскому кино? Мы по неправильному пути пошли.

Н.Зархи. Я же именно про это: не помеха. А вокруг путешествия, дороги — не «в строгом смысле» много сюжетов было построено. Хотя и чистые роуд-муви были. «Путь Мика», «Необходимое убийство» — фабульно только. Финал фильма Копполы — это начало роуд-муви. Вообще же мотив «где-то», «in the middle of nowhere», — апелляция к американскому простору, к шири и дали. Роуд-муви — очень американское кино, в отличие от европейцев они всегда помнят об этой своей бескрайности. «Париж, Техас» — это ведь тоже вроде как знаковое американское кино из Европы. Радикальный же артхаус, например, Винсент Галло, в Венеции показался совсем неактуальным.

З.Абдуллаева. Ну, он же отдельный персонаж.

Н.Зархи. А «Горизонты», как я понимаю, теперь отданы почти целиком видеоинсталляциям.

З.Абдуллаева. Прежде «Горизонты» были все-таки отражением конкурса, где собирались просто менее знаменитые режиссеры, если говорить грубо. Не то чтобы непременно с экспериментальными фильмами — как понимать сегодня эксперимент, еще вопрос. Там были именно маргинальные работы. В этом же году Марко Мюллер справедливо, по-моему, решил, несмотря на конкретные результаты, вписать «Горизонты» в биеннале. Мостра все-таки часть этого мероприятия современного искусства. Но никогда впрямую эта связь не была артикулирована. Я, правда, всегда пыталась наводить мосты между фестивальными программами и выставками. В этом году «Горизонты» разочаровали многих потому, что для кинозрителя, даже профессионального, видеоработы художников — чуждая территория, в которую надо въезжать, как в сериалы, с первой серии. А если вдруг тебе показывают сороковую или двести вторую серию, тебе «неинтересно». И контексты не считываются.

В конкурсной же программе меня заинтересовали два обстоятельства. Лет десять фестивали приучали нас к мысли о том, что парадокументализм есть тренд авторского искусства. Этот промежуток либо завершается, либо мутирует. Победа Вирасетакуна в Канне засвидетельствовала интерес к другому авторскому кино, и Венеция этот поворот подтвердила. С другой стороны, хотя нет, именно с той же, «Печальная баллада для трубы» Алекса де ла Иглесии могла показаться образчиком старорежимного постмодернизма, который

приказал долго жить. На самом же деле, это очень живая вещь, взращенная на фундаментальных архетипах испанского искусства и на основе народной комедии дель арте. Сюрреализм и кич, которыми этот режиссер тоже не пренебрег, в данном фильме играют остраняющую роль.

Н.Зархи. Венеция убеждает, что по поводу надоевшей всем опасности глобализации можно не беспокоиться. Очень видна французскость во французском кино, испанскость в испанском и так далее. «Печальная баллада для трубы» явила то, что всегда, еще до всякого постмодернизма и Альмодовара, было в испанском кино, — интеллектуальное искусство, рожденное буквально на улице, в томном и вульгарном танце, в надрывных переборах гитары, на площадных подмостках, в балагане, органично претворяет все это в стиль. Становится стилем. А стиль — самой сутью рассказа. Неумолимая страсть, сумасшедшая чувственность, несоединяемые цвета, пошлая грубость мыльных схем открывает глубины архетипов. И этот естественный «микс» не дает возможности «автору» холодно удалиться на приличествующую дистанцию. Нет границ между «верхом» и «низом».



«Где-то», режиссер София Коппола

З.Абдуллаева. Здесь интересно, каким образом площадное искусство одушевляет социально-историческую рамку (действие начинается в период гражданской войны, потом переносится в 70-е годы). Коломбина в образе цирковой гимнастки, за которую борются белый и рыжий клоуны, кровавый балаган, переплетенный с кровавой испанской историей, воссозданы с мощным вдохновением. По-настоящему. А единственным оригинальным роуд-муви в Венеции были только «Овсянки».

Н.Зархи. Да, и в фильме Алексея Федорченко все опять происходит «где-то», хоть место и названо с буквоедской, сбивающей с толку дотошностью. «Где-то», или «везде», или «нигде» — и в смысле географии-топографии, похоже на любое место «in the middle of nowhere» и в смысле «было — не было». Мир то ли сказочный, то ли реальный, мертвых — или живых.

«Печальная баллада для трубы», режиссер Алекс де ла Иглесия

З.Абдуллаева. Фольклорные или псевдофольклорные структуры, как в «Овсянках», вообще архаика, как источник обновляющего, свежего или концептуального мышления становятся актуальными. Кроме того, в конкурсной программе можно было бы заметить и чисто сюжетные тематизмы.

Н.Зархи. Ты имеешь в виду унылую картину «Несколько счастливчиков» француза Антони Кордье, где две пары меняются партнерами и бесконечно размышляют, как в пародии на говорливое и рациональное французское кино, почему сначала им это нравилось, а потом — нет. Семьи вообще было много: в разных фильмах в нее вторгаются, разрушают, просятся... Еще одна тематическая общность, которую невозможно было не заметить, — «пост мортем». Смерть, гибель, мертвечина в буквальном и метафорическом смысле. Но даже дорога к смерти или

после смерти — почему я еще сказала про роуд-муви — в фестивальных фильмах тоже читалась именно как дорога, причем, как правило, без философской подушки, без глубокомысленной выспренности — по-деловому. В дороге ведь хлопот не оберешься. Куча вопросов и трудностей. По сути, только «Пост мортем» чилийца Пабло Ларраина, чей предыдущий фильм в 2008-м был в Канне в «Двухнедельнике режиссеров», — игра в стиль, с монтажными загадками и какой-то тугой метафорической образностью.

З.Абдуллаева. И, как мне показалось, с некоторой фестивальной педалью. Свет, цвет, заторможенность и эффекты этой картины отвечают как раз стереотипам арткино, герметичного и культурного.

Н.Зархи. Режиссер подмигивает фестивальному артхаусу. А мы гадаем, почему женщина, которую герой безответно любит, оказывается в морге, где он работает, среди трупов — ведь потом она живехонькая, а его это нисколько не удивляет. Эмоции, энергия и подлинность возникают только там, где автор вспоминает про время и место и делает политическое кино про чилийскую трагедию 1973 года.

З.Абдуллаева. Но с претензией на эстетизм, что мне не понравилось. Зато я одобряю финал, когда герой свою зазнобу с ее любовником замуровал в убежище, где сам же и скрывал от холуев Пиночета. Когда он, такой тонкий и хороший, осуществил приговор. Хоть что-то человеческое в этом вымороченном фильме.

Н.Зархи. Мужское в этом ходячем трупе «после смерти»— «живет и побеждает»: «так не доставайся же ты никому». Нет, эффектно, конечно, но патетично. Художественный жест камуфлирует сомнительность смысла. В лучших картинах авторы все же заземляют символику, укрывают «эстетику», снижают пафос...

Кстати, странно: картин из Восточной Европы вообще не было. Если только не считать ее представителем Ежи Сколимовского. Его «Необходимое убийство» с Винсентом Галло в главной роли хорошо сделано, там есть мощнейшее напряжение бешеного гона, преследования, неотвратимого уничтожения человека, и через его самоуничтожение-озверение — тоже. Подключаешься, переживаешь за бегущего героя — террориста, между прочим, временами хочется крикнуть: «Беги, Галло, беги!» И не важничает, на десятый план отходя, политическая подоплека истории. Польша, ставшая частью глобального мира, дала приют американским базам: ввязались — получайте, становитесь убийцами...

З.Абдуллаева. Но все это снято и скромно, и убедительно. За исключением финала — кровавых следов на белом снегу. Да еще белая лошадь ни к чему, конечно. И опять: в другом каком-нибудь фильме меня бы от таких красот стошнило, а здесь я все вижу, досадую, но не раздражаюсь. Значит, то, что сделать удалось, перетягивает прорехи.

Н.Зархи. А меня немного смущает победа стиля, вернее, стильности над смыслом и чувством. Черно-белая красота — прямо литовско-польская графика 70-х а-ля Красаускас, жирные черные ветви деревьев чертят узор на выбеленном снегом экране. И в этой изысканной геометрии — вкрапления из другого кино: синее платье трепещет в ручье, красная кровь метит белый рукав куртки. Финал — вообще откровенный кич: красивая смерть за кадром, белая лошадь — без всадника — «с кровавым подбоем» в белом тумане. Мне показалось, что Сколимовский и финалом, и сверхбанальными, в рапиде, флэшбэками — жена с ребенком, руины родного дома — дает нам понять, что он знает кодекс постмодерниста. Вставляет кусочки сериального мыла и делает это не по художественной нечувствительности, а специально, намеренно демонстрирует пренебрежение к понятию «пошлость».

З.Абдуллаева. Отвечаю. Пошлость пошлости рознь. Вспомни Чехова и обвинения его современников. Это очень сложное понятие. Небоязнь пошлости иногда свидетельствует о зрелости художника.

Н.Зархи. Так я же и говорю: режиссер мне показывает, что не боится! Фильм чуть-чуть показательный, вылизанный, сделанный. Как там продуманы тем-

повая и ритмическая конструкция, звуковая партитура: треск сухих сучьев в кромешной тишине враждебного леса и не открывший рта герой-беглец. Тоже черный — борода, глаза, волосы — на белом и в белом. Красавец Галло. Нет, совсем нет никакой режиссерской небрежности.

З.Абдуллаева. Не об этом речь. В этой финальной пошлости есть, я бы сказала, странный привет невозможному — Сколимовский не глупее нас с тобой — сегодня романтизму, какая-то важная для режиссерской биографии уступка.

Теперь о другом фильме — совсем детском «Детективе Ди» Цуя Харка, который на фестивале незачем вроде бы смотреть. Но тут такая высокопробная режиссура, больше, чем мастерская, что мне плевать, что это мейнстрим, что Цуй Харк «изменил» своему раннему радикализму. Венеция в этом году обрадовала разнообразием возможностей и пренебрежением к клише восприятия.



«Овсянки», режиссер Алексей Федорченко

Н.Зархи. Там был все-таки один фильм из соцлагеря, и он сильно отличался от всех других. Прямотой политического, гражданского высказывания, резкого протеста против режима диктатуры и деспотизма. Это китайская «Канава», потрясающая работа Ван Бина, в прошлом — режиссера-документалиста.

З.Абдуллаева. Снимал он на западные деньги и без разрешения — тема трудовых исправительных лагерей конца 50-х — 60-х годов до сих пор в Китае табуирована. Удивительно, что в этом фильме нет фестивальных спекуляций, которые как будто напрашиваются. «Канава» состоит из двух частей или актов. Если бы весь фильм демонстрировал только жуткое существование заключенных интеллигентов, страшную фактуру лагерей, он не произвел бы такого впечатления. Но режиссер привозит в лагерь жену одного из погибших, которая ищет его могилу, хотя трупы в пустыне Гоби выбрасывают без захоронения, причитает в голос и т.д. Парадокументализм вдруг оборачивается чуть ли не античной трагедией. Небанальная структура, драматургия.



«Пост мортем», режиссер Пабло Ларраин

Н.Зархи. Мне это показалось абсолютной художественной бескомпромиссностью. Безоглядностью. Как будто это не прием, а из утробы вырвавшийся крик самого автора — после сухой, протокольной натуралистической фиксации убийственных фактов.

З.Абдуллаева. Как сам Ван Бин говорит в интервью, картина построена по законам классической китайской драмы. Поразительно, какими минимальными средствами он выстраивает высокий жанр. Но фильм никаких призов не удостоился.

Н.Зархи. Эстетика очень китайская, как синие френчи-маоцзэдуновки, застегнутые на все пуговицы. Честное искусство: ели крыс — значит, надо это показать, блевали — вот она, блевотина, мы не имеем права закрывать глаза на правду жизни. Но никакой натуралистической «подачи». Очень сухо, без-

лично-документально. Такая вроде бы отчужденная констатация, аскетичная пропаганда. Но накопление эмоций идет где-то под спудом и вдруг резко — негаданное переключение регистра. И — взрыв. Тоже все прямо, без намеков: было тихо — стало нестерпимо громко, были одни мужчины, появилась женщина, была канава — узкая полоса под землей — вышли на поверхность — еще страшней, плоский ветреный простор без края — идти некуда. Какие-то национальные вещи, как ни старайся, все же остаются. Картина Копполы — американская. Монти Хеллман, которому американские независимые присягают, снял «Дорогу в никуда»...

З.Абдуллаева. Он знаменит тем, что был одним из продюсеров «Бешеных псов», что снимал Джека Николсона.

Н.Зархи. У меня было ощущение, что он вроде бы специально, как старый учитель, демонстрирует какие-то клише, желая представить своих лучших учеников: то появляется кусок из Линча, то мелькнет что-то из Тарантино. Мастер говорит: я вот тоже что-то такое умею. В его «Дороге в никуда» есть одна даже привлекательная своей старомодностью вещь: не винтаж, не стилизация, а радость открытия давно открытого. В этом тоже есть обаяние. Жизнь и кино к середине фильма так переплетаются, что уже непонятно, где интрига истории, а где коллизии жизни. Отыгранный штамп, которого режиссер не испугался, но сам так запутался, что попал в расставленные «авторскими» заморочками ловушки. Вот этим своим американским простодушием он частично примирил меня с картиной, вполне, конечно, посредственной.

З.Абдуллаева. Ну, он старый человек, а Тиквер облажался окончательно. Ясно ведь, что, вернувшись снимать в Германию, он лелеял амбиции, которые в англоязычных фильмах не оправдал. Уверена, что он претендовал на роль «нового Фасбиндера», на обновление немецкого кино. Но снял очень глупое — про треугольник берлинских интеллектуалов: супружескую парочку и их соблазнителя. Тетка-искусствовед ведет по телевизору как бы умные передачи, заседает в госсовете по этике и критикует генетика. Муж работает в конторе, которая строит инсталляции для выставок. Генетик — «белокурая бестия» — ездит на мотоцикле, занимается ушу, поет в хоре, ходит в бассейн, где соблазняет мужа героини, чьим любовником успел тоже стать. Переживания преуспевающих берлинцев прерываются хэппи эндом. Беременной интеллектуалкой, возлежащей между двумя мужчинами, возможными отцами будущего ребенка. На пресс-конференции Тиквер лепетал что-то про необходимость нарушать табу и о смелости самопознания, но после фильма это были жалкие комментарии.

Н.Зархи. Расскажи про Кешиша, я не видела его «Черную Венеру».

З.Абдуллаева. Отменно сделанная картина, но длинноватая. После его лучшего дебюта «По вине Вольтера», получившего, кстати, в Венеции «Льва будущего», после отличного «Кускуса и барабульки», получившего там же приз за режиссуру, и после компромиссной «Увертки» эта картина продемонстрировала, что снимать он может все что угодно. В любом жанре, в любой эпохе и с любым бюджетом. Большой оригинальности (кроме выигрышного сюжета) я в «Черной Венере» не вижу. Не хотелось бы, чтоб Кешиша заманил Голливуд, а предпосылки к тому есть. Ремеслом он здорово владеет, и душа за «чужаков» в растленных обществах у него болит. Ну да, еще один «Человек-слон». С другой стороны, режиссерам надо работать и, может быть, Кешишу было интересно решить новые для себя профессиональные задачи. Ведь и Озон, сделав шикарную по ремеслу «Вазу», ничего к нашему знанию о себе, глумливом любителе бульварных пьес, не прибавил. Но «пылить» по поводу его последнего фильма я не стану. Нет предмета.

Н.Зархи. Видишь, многие талантливые люди почему-то отступают с территории сегодняшней реальности на территории «культуры и искусства». А на территории социального, условно говоря, протеста остаются только китайцы, румыны, немцы, снимающие про албанцев и других изгоев. И, в общем, если их фильмы не привозят на фестиваль, получается, что как-то все у всех уже хорошо.

З.Абдуллаева. Даже наш любимый Кен Лоуч в жанр ушел. Устал, наверное. Но в его годы можно немножко отдохнуть. А которые помоложе тоже подустали. Про фильм Кешиша можно написать докторскую. Благодатный материал: черная Венера, потрясающе сыгранная неактрисой, которую режиссер нашел на улице, расисты, экономисты, художники, дрессировщики, либертинские салоны, бордель, смерть, возвращение останков героини в Африку, режиссерская тщательность и т.д. Но это тот случай, когда за мастерство Кешиш не выпрыгивает.



«Необходимое убийство», режиссер Ежи Сколимовский

Н.Зархи. Банально, но факт: с авторами действительно что-то случается, когда они уходят от своего материала. С иранцами знаменитыми: Махмальбаф, Киаростами, Панахи... Или Чан Ань Хунг, который тоже куда-то в глянцевую метафизику — к Мураками — двинулся. «Норвежский лес» — неудача.

З.Абдуллаева. Вот, кстати, единственный в Венеции режиссер, кто подошел бы для описания замшелого арта — задумчивого и пустоватого.

Н.Зархи. «Интеллектуального».

З.Абдуллаева. Ну да, то есть попсового. С другой стороны, японцы, небось, дали деньги. Почему бы не снять.

Н.Зархи. Скажи еще про фильм Аронофски.

З.Абдуллаева. Я против, мне картина очень не нравится, потому что в ней есть претензия. Если ты специально задумал снять кич о балете, «Лебедином озере», и о раздвоении личности артистки, должно быть хоть немного юмора. Или скрытой иронии. Здесь же все всерьез. Несчастная Натали Портман старается изо всех сил, ее по-человечески жаль. Но говорить о том, что Аронофски умеет монтировать, что триллер этот может захватить зрителей, мне неинтересно. Идиотский сценарий, образы-стереотипы. Типичный случай, как не надо снимать «об искусстве», только этим «Черный лебедь» показателен.

«Канава», режиссер Ван Бин

Н.Зархи. Хотя достаточно уже одного клише, подсказанного самим балетом: черный и белый лебедь — эта пресловутая двойственность женщины.

З.Абдуллаева. Героиня Портман (у нее есть и мамаша — пародия на мамашу в «Пианистке») по сути ангел, но взращивает в себе Одилию, причем у нее даже пробиваются на спинке крылья, как у «Рикки» Озона. Чтобы роль не упустить на премьере, поскольку соперница идет по следу и более того — сбивает с пути, героиня Портман выигрывает сражение за статус примы-балерины, но кончает с собой за кулисами и под аплодисменты зала. Обывательское кино.

Н.Зархи. Был «Изгоняющий дьявола», а она — изгоняющая ангела.

З.Абдуллаева. Теперь два слова о призах. Я бы за сценарий дала «Овсянкам».

Н.Зархи. Юрий Цурило, играющий одного из двух главных героев, назвал его гениальным. У автора, Дениса Осокина, есть цикл «Барышни тополя»,

состоящий из коротких рассказов-характеристик: «Мертвая Софья», «Мертвая Евгения», «Мертвая Анна» и т.п. Сочетание примитивизма и изысканного символизма, документальная фиксация черт конкретной женщины и абсолютная условность их соединения в человеческое существо. Этот цикл, мне показалось, впрямую перекликается с центральным эпизодом фильма Федорченко, где двое мужчин совершают обряд захоронения любимой женщины. Там тоже тождественны смерть и жизнь, мертвые и живые, эротика и целомудрие. Границ нет. Такая литература, написал Осокин, «не для мистики, а для вдумчивого волшебства». Народ моря так же мертв, как и жив.

З.Абдуллаева. За дебют дала бы «Аттенбергу». Сплав линейной, вполне пронзительной истории и отчуждающих, как бы неправильных эпизодов, сделан простодушно, но подчеркивает неловкость содержательную — взросление, неадекватность девочки, о которой эта картина.

Н.Зархи. Отчуждение в этом дебюте гречанки Афины Рахель Цангари — немножко старательное. Подчеркивающее герметизм основного рассказа. Вот я, автор, выхожу сейчас за рамки изложения событий и делаю танец или песню, ставлю интермедию. Я бы так сказала: напряженная история и способ рассказа для меня разъехались.

З.Абдуллаева. Мне понравились интермедии. Они дистанцируют сентиментальность, без которой эта история тоже лишилась бы достоверности.

Н.Зархи. Согласна, она талантливая, серьезная. История — универсальная, режиссер тоже снимает именно «где-то»: в Греции, которую ты не можешь воспринимать, как Грецию, автор тебе этого не позволяет, чтоб ты не попала в область «легенд и мифов». Девочка лет шестнадцати, мучительная жизнь без матери, ухаживает за обреченным на смерть отцом, любовь-ненависть с единственной подругой, которую она к нему, — а его к ней — ревнует, муки стыда за свое, никому не нужное, тело, попытка потерять девственность. Цангари верно поместила героиню в безвоздушное пространство: в этом возрасте мир отсутствует, он весь — только в твоих неразрешимых проблемах. Но все немного рационально, отдельно: проблема номер один, номер два — по списку.

З.Абдуллаева. В этой картине есть пластическая хрупкость — не обиходное свойство. А еще — постоянное нарушение ожиданий. Ты считываешь сцену одним образом, но вдруг — через монтажный стык — понимаешь, что ошиблась.

Н.Зархи. Там много точных сцен, но режиссер все-таки тянет нас к «художественному впечатлению»: к примеру, в первом же кадре надолго ставит героинь на фоне бескрайней белоснежной стены, и получается что-то вроде черно-белой фотографии в правильном большом паспарту. Такая стена работала у Ромма в «Девяти днях одного года»... Видишь, неуместная художественность сбивает в сторону от фильма — к ассоциациям.

З.Абдуллаева. Но Цангари не Брессон, это точно.

«Путь Мика» — изобразительный шедевр. Оператор с художником обязаны были получить награды.

Н.Зархи. Не забыть цветные платья и чепцы трех женщин, бредущих по морщинистой сухой земле. Но дорога и ее краски становятся гораздо интереснее отношений. А там ведь нешуточная драма выбора разыграться могла.

З.Абдуллаева. Драматургии не хватило.

Н.Зархи. Да, режиссер вроде начала выруливать на неразрешимость альтернативы: довериться своему проводнику на пути, который кажется безнадежным, или отказаться от него в пользу чужака. Не просто чужака — врага, индейца, взятого в плен и готового, по идее, к мести. Мужчины должны решить, за кем пойти, чей маршрут ведет к воде, а значит, к жизни. Мужчинам тяжело — они ведут свои семьи, ошибка в выборе — гибель. Но все это только-только завязалось, конфликт едва наметился.

З.Абдуллаева. Мне понравился фильм «13 убийц» Такэси Миикэ, хотя в нем ничего нет ни радикального, ни эксклюзивного, но я поразилась, что он сделал благородное традиционное кино, от которого оторваться невозможно, хотя и зацепиться не за что. Он, конечно, тоже не Йодзи Ямада...

Н.Зархи. А я все-таки «попылю» насчет фильма Озона — не последний режиссер все-таки. Его «Ваза» — привет, согласись, остроумный, 70-м, но не стилизация. Автор играет с дистанцией, пройденной и французской политикой, и французской комедией, и европейским феминизмом в его особенно лукавом и двусмысленном виде, — где еще, как не во Франции, женщина — гораздо больше женщина, чем, извини, личность, ушибленная неравенством в правах. И слава богу — не скрывает своей радости Озон, — одевая Катрин Денёв в розовое и давая ей возможность петь, танцевать с Депардье и хулиганить так, как не смела или просто еще не умела девушка из Шербура. 70-е и их интерпретация изящно пародируются. Темы, мотивы, легковесность подачи серьезных вещей... Разговоры о них, доставляющие не страдание, а только удовольствие.

З.Абдуллаева. Концентрат французскости.

Н.Зархи. Разумеется: французская комедия. Не черная. И герои — не маргиналы. Юмор про бомжей, кстати, не меньше нравится потребителям глянца. Если не больше — причины просты и понятны. «Ваза» сильна качеством, а качество подразумевает некоторую буржуазность — оно ведь делает успех. Вивальди — великий композитор, хотя и звучит в мобильных телефонах, его мелодии легко напеть — они шлягеры, но его музыки от этого не убудет. И серьезные исполнители от него не отвернутся. А мейнстрим и должен быть отлично сделан.

З.Абдуллаева. Кто спорит? Этот фильм всем понравится. «Ангел» же, который провалился на Берлинале и в прокате, был несравненно более сложной работой, хотя на первый взгляд казался стилизацией радостей эпохи золотого века Голливуда.

Н.Зархи. Просто мастер высокого класса и леденцы может сделать так, что их станут продавать и в уличном киоске, и в дорогущем Fauchon.

Удивительно: программа, где смерть — один из мотивов сюжета почти каждого конкурсного фильма, не оставила депрессивного ощущения. Мне кажется, оттого что качество — я говорю не о рукоделии или равнодушном ремесле, а о захватывающей экранной мощи — перебивало сюжеты. Вошло составной частью в контент. В целом впечатление от искусства, как ни вульгарно это звучит, оказалось сильней, чем впечатление от жизни, представленной на экране.

З.Абдуллаева. Скажу иначе: на этом фестивале была совершенно очевидна мотивация авторов фильмов. Редчайший случай.

Н.Зархи. Абсолютно. Замечательно доказывает первостепенность авторской мотивации, о которой ты говоришь, выставка фотографий совсем молодого Стэнли Кубрика. Еще не став режиссером, он не просто изумительно снимал, кадрировал, работал с крупностями, планами, со светотенью, выбирал и понимал персонажей, — он уже тогда был вдохновенным рассказчиком. Влюбленным в мир вокруг, чувствительный у него до осязаемости.

Истории про мальчика — чистильщика обуви и голубятника, вместе с которым мы видим Нью-Йорк и его жителей; про португальских старух, американских студентов, кинодив — это уже фильмы. И одновременно какое-то непышное признание в любви к кино. Выходишь с выставки с ощущением, что жить ему еще и жить.

З.Абдуллаева. О да. Мы по этой выставке с Катрин Денёв фланировали. Насмотреться не могли.

СТАС ТЫРКИН

Обстоятельство места

После неудавшегося заплыва в Историю в капустнике «Мария-Антуанетта» София Коппола вернулась к текущей реальности, к формату интеллигентной минималистской комедии с нотками безысходности и безотчетной тоски. Именно в этом «жанре», не без влияний со стороны Джима Джармуша, была выполнена картина «Трудности перевода», семь лет назад тоже впервые показанная в Венеции. Ее главным героем был знаменитый в прошлом актер (Билл Мюррей), поехавший в Японию сниматься в рекламе и разделивший печаль пребывания в Токио с потерявшейся там героиней Скарлетт Йохансон.

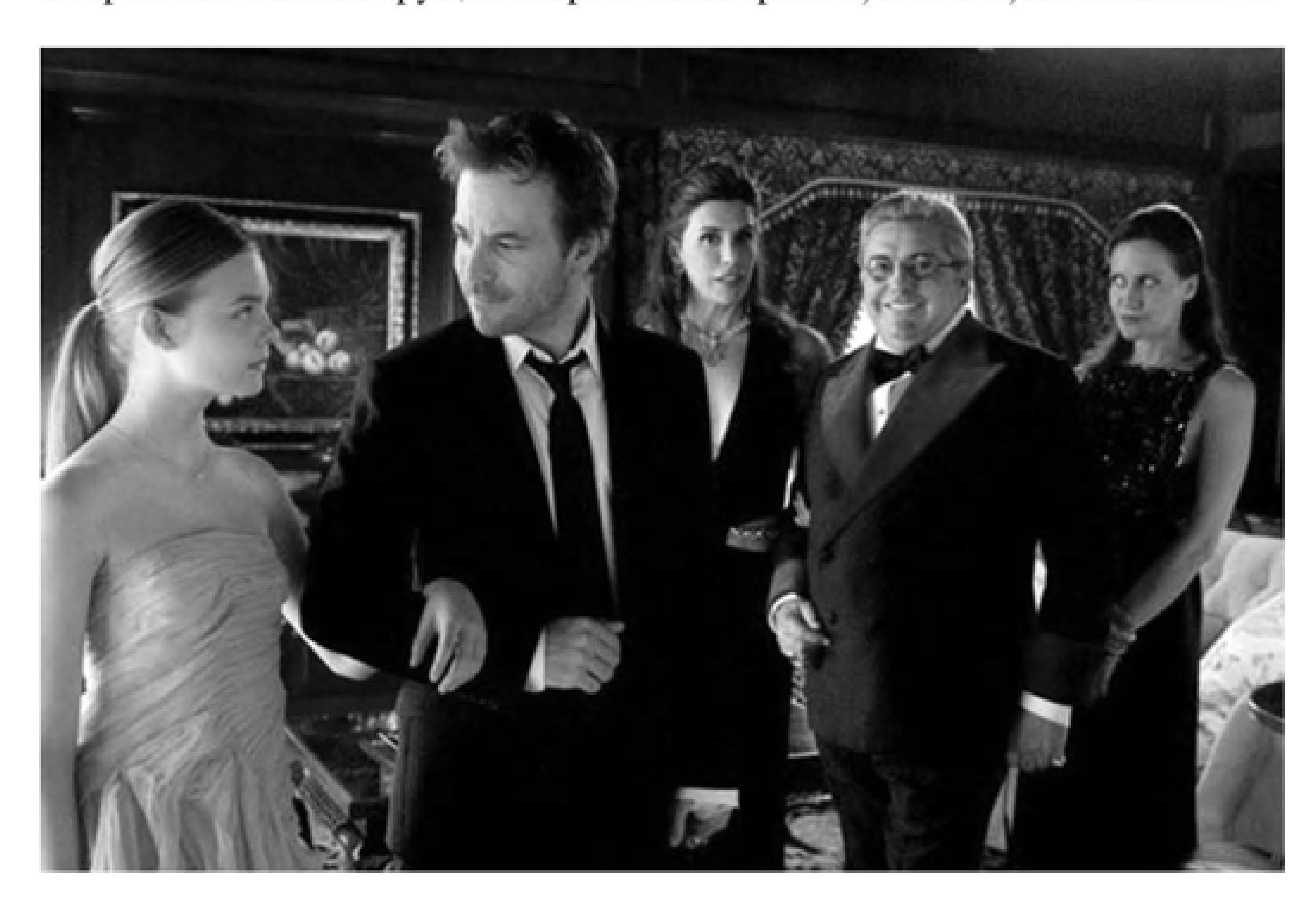
Персонаж новой картины — тоже актер, только на пике карьеры (не столь знаменитый, но отличный Стивен Дорф играет звезду статуса Джонни Деппа, никак не меньше). Персонаж по имени Джонни Марко безвылазно живет в элитарном лос-анджелесском отеле «Шато Мармон», вяло, но бесконечно предается распутству, по утрам заказывая себе в номер выездных солисток стриптиза с переносным раскладным шестом. И лишь оставшись на несколько дней в обществе малознакомой ему одиннадцатилетней дочери (Эль Фэннинг), начинает догадываться о бессмысленности такого существования. Всегда актуальный и всегда банальный сюжет о поисках смысла жизни человеком, то ли почти полностью его утратившим, то ли никогда о нем не задумывавшемся, рассказан легко, прозрачно, без всякой режиссерской педали и уж, конечно, без намерения преподать зрителю очередной «урок жизни». Собственно, к расхожему мелодраматическому сюжету узнавания друг друга близкими людьми эта меланхолическая новел-



«Где-то»
Somewhere
Автор сценария, режиссер **София Коппола**
Оператор **Харрис Савидес**
Художник **Энн Росс**
Композитор **Феникс**
В ролях: **Стивен Дорф, Эль Фэннинг, Крис Понтиус**
American Zoetrope, Pathé, Medusa Film, Tohokushinsha Film Corporation
США
2010

ла вовсе не сводится. Это и нежная история взросления (в первую очередь отца, а не дочери), и местами гомерически смешная пародия на пиар-ритуалы Голливуда, и личное переживание человека, с детства принадлежащего к миру богатых и знаменитых...

От этого мира Коппола-дочь, с первых же шагов в кино позаимствовавшая у отца нескольких лучших сотрудников, как могла, дистанцировалась, но удобным образом не отдалилась совсем. Поскольку себе она явно не враг, да и отражение жизни в трущобах и рабочих кварталах, кажется, нисколько ее не



«Где-то»

вдохновляет. Наоборот, она настойчиво открывает для экрана места, куда до нее киношников пускать не спешили — может быть, ввиду их не столь блестящего происхождения. Девушка, ногой распахнувшая ворота Версаля, без труда вошла и в эксклюзивный мир «Шато Мармон». Расположив к себе не только менеджмент, но и самых простых служащих, согласившихся сыграть в ее фильме самих себя — как тот чернокожий портье, проработавший в отеле уйму лет, на протяжении которых развлекает постояльцев ужасающим пением под гитару.

Положившая в основу картины свои впечатления от совместных поездок с отцом, а также последующих близких контактов с голливудскими небожителями, младшая Коппола принадлежит к тому разряду художников, которым легче черпать из собственного опыта и непосредственных бытовых наблюдений. Не отличаясь большим режиссерским диапазоном, они берут стилем, интонацией и увлеченным жонглированием точными деталями, оставаясь в привычном кругу сюжетов и тем. Неудивительно, что лучшие свои фильмы («Трудности перевода», «Где-то») молодая кинематографистка сняла по собственным оригинальным сценариям, в то время как попытки вырваться за четко очерченный круг личного опыта, как правило, приводили к конфузу. Как в случае с «Марией-Антуанеттой», в честь триумфального провала которой Коппола-отец, помнится, закатил в Канне малоприличную вечеринку с фейерверками общей стоимостью под миллион евро. Несмотря на все старания родителя, окружения и фестивалей, Коппола-дочь, надо отдать ей должное, дезориентировать себя не дала и, в отличие от Джонни Марко, «где-то» в пространствах нафантазированных миров не потерялась, хотя, вероятно, не раз была близка к этому. Свои отношения с отцом и кинематографической тусовкой она пропустила через фильтр холодного разума, использовав как материал для внятной универсальной истории. Именно универсальности до сих пор

не удавалось добиться авторам новейшей американской «новой волны», к которой Коппола принадлежит наряду с такими культовыми в неширокихкругах режиссерами, как Уэс Андерсон и Ной Баумбах.

Представителей золотой голливудской молодежи, с детства отравленной европейским кино и оправдывающей свое предпочтение Лос-Анджелеса Нью-Йорку фактическим проживанием в Европе, объединяет кинематографическая «продвинутость», задрапированная демонстративной простотой и лукавой старомодностью формы (особенно убедительной в анимационном фильме Уэса Андерсона «Бесподобный мистер Фокс»). Общие у них и невозмутимый, бесстрастный, на грани самоуничтожения, юмор, и раздражающе вдумчивая интонация, и сквозящая в каждом кадре ничем не обоснованная уверенность в том, что им известно о жизни нечто такое, что неведомо никому, кроме счастливцев, принадлежащих их тусовке. Общий и излюбленный тип героя — уже не вполне юный инфантил, в прошлом «клевый парень», изо всех сил старающийся блюсти стильную непроницаемость, несмотря на внутреннее отчаяние от собственных несовершенств и критического отношения к реальности. Сходным образом и такое кино, тронутое негромким человеколюбием, отчаянно стремится как можно сильнее остраннить вопиющую «несовременность» своего месседжа, замаскировавшись под тотальный cool.

Стивен Дорф — новое (после Билла Мюррея, Джейсона Шварцмана, Эдриана Броди, Бена Стиллера) воплощение такого героя, нетипичного носителя экзистенциальной печали, неожиданно поселившейся в совершенно не предназначенной для нее голове. Актер с «трудной судьбой», которого все «где-то» видели, но никто точно не помнит где, идеально подходит на роль примелькавшейся кинозвезды, чьи реальные успехи не слишком очевидны.

Дорф играет не столько себя в обстоятельствах своей прошлой жизни, сколько «свое отношение» к мутному феномену голливудского успеха. Кому, как не ему — подростковому идолу 1990-х, умудрившемуся к своим тридцати семи годам стать тем, кого в Америке полупрезрительно называют has been, и, благодаря Копполе, счастливо возродиться из пепла, — знать, насколько одиноким может быть человек, на несколько коротких мгновений и практически без своего участия сделавшийся царем голливудских холмов?

Случайный герой-победитель получает все и ничего. Обязательство до бесконечности сниматься в сиквелах принесших ему славу звезды дремучих боевиков и рекламировать их на столь же бессмысленных пресс-джанкетах. Счастливую возможность вести «временную жизнь» в неотличимых один от другого пятизвездочных отелях. Почетную обязанность выполнять функцию свадебного генерала на пошлейших церемониях типа итальянской премии «Телегатти» (невероятно, но факт: премия под названием «Телекошки» совершенно реальна и финансируются принадлежащей Сильвио Берлускони корпорацией «Медиасет»; в этом уморительном эпизоде Коппола делится своими воспоминаниями, а не фантазией).

Символической вершиной Голливуда, в прямом смысле возвышающейся над Сансет-стрип, является построенный в виде французского средневекового замка отель «Шато Мармон» с его пальмами и бунгало, снабженными отдельными входами и обнесенными заборами, спасающими звездных постояльцев от папарацци и гарантирующими их еще более полную изоляцию. Вероятно, именно внутреннее сродство шикарной гостиницы с тюремным изолятором позволило боссу Columbia Pictures времен золотого века студийной системы от души советовать своим звездам: «Если вы собираетесь попасть в беду, лучше сделать это в «Шато Мармон».

Какие могут быть беды у голливудских небожителей? Алкоголизм, наркомания, сексуальная озабоченность, старение, душевный кризис, экзистенциальная тоска... Или все сразу, как у любимца публики Джонни Марко.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Лемминг

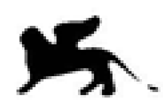
Когда в зачумленной средневековой Вене оказались переполнены трупами катакомбы под собором Святого Стефана, а места для захоронения оставалось все меньше, было решено расчленять мертвецов, счищать с костей плоть и хоронить только голые кости, чтобы больше влезло. Ежи Сколимовский в фильме «Необходимое убийство» очистил до голых костей жанр психологического боевика о побеге из тюрьмы, срезал чумную плоть политики, психологической мотивации, даже сюжета, оставив лишь главное: вектор движения.

Но срезано недостаточно: на кости осталось ровно столько гниющего мяса, сколько нужно, чтобы не воспринимать эту кость отстраненно, как материал для искусства. Это не просто материал, из которого можно вырезать, например, красивую рукоять для ножа. Это был человек, и его нет больше.

Название перевести сложно: «essential killing» — это и необходимое убийство, и идеальное убийство, и убийство, важное для развития сюжета, и — главное — самая суть убийства.

В прологе — желтая пустыня, бессмысленный поход, лениво переговариваются американские солдаты, жужжит вертолет над их головами. Через минуту солдаты наткнутся на растерянного и доведенного до отчаяния человека, который их убьет. Его (или кого-то другого?) поймают, посадят в тюрьму, будут пытать, потом он, воспользовавшись тем, что грузовик с пленными попадет на этапе в аварию, сбежит. И окажется посреди заснеженного леса. «Я использовал политическую ситуацию только как бэкграунд, — говорит Сколимовский, — для меня этот фильм начинается с того момента, когда этот человек ступает на снег. Все, что было до этого, — только пролог».

Возможно, было бы чище и правильнее оставить пролог за скобками, не рассказать вообще никакой предыстории. Ни пустыни, ни взрывов, ни пыток. Пыт-





«Необходимое убийство»
Essential Killing
Авторы сценария **Эва Пясковска, Ежи Сколимовский**
Режиссер **Ежи Сколимовский**
Оператор **Адам Сикора**
Композитор **Павел Мыкетын**
В ролях: **Винсент Галло, Эммануэль Сенье**
Skopia Film, Cylinder Productions, Element Pictures, Mythberg Films, Canal + Cyfrowy, Syrena Films
Польша — Норвегия — Венгрия — Ирландия
2009

ки-то уж точно лишние — зачем тут пафос, хоть проамериканский, хоть антиамериканский?

Затем, что это фильм о сопротивлении материала. Материал — человеческое тело. Тело мучают, допрашивают, лечат, заковывают в цепи. Тело испытывает холод, голод, из него вытекает кровь. Тело встречает собак и людей, некоторых убивает, у некоторых забирает оружие. Тело продолжает неуклонно двигаться вперед, к смерти, и это движение Сколимовский и актер Винсент Галло показывают буквально: каждый шаг дается герою все труднее. Но Аллах не возлагает на человека ничего невозможного для него.

Режиссер объясняет, что после фильма «Руки вверх», из-за которого в конце 60-х ему пришлось эмигрировать из Польши, он старается «держаться от политики подальше». Но идея «Необходимого убийства» пришла ему в голову, когда он узнал, что живет в Польше недалеко от лагеря для американских военнопленных. Он представил себе, что было бы, если бы кто-то сбежал на этапе. Что повело бы этого человека, какая безумная надежда на спасение?

По сюжету может показаться, что «Необходимое убийство» — еще один фильм в модном околовоенном стиле. То есть не про саму войну, на которую, как на Медузу Горгону, смотреть страшно, сразу застываешь, а про что-то около нее. Как, например, Кэтрин Бигелоу в «Повелителе бури» вынула из военной драмы взрыватель — чистый адреналин — и сделала кино исключительно об этом адреналине, не обращая внимание на взрывы вокруг. Или Брайан Де Пальма несколько лет назад в «Отредактировано» показал взаимоотношения войны, правды и видеокамеры, причем видеокамера его явно интересовала больше.

Ежи Сколимовского война, похоже, действительно не очень интересует. Его не интересуют идеи, истина, мотивы и последствия. Его интересует человек, лишенный всего, даже имени (лишь финальные титры сообщат, что героя зовут Мохаммед). Слепой червь, прокладывающий ход в черной земле.

«Я свел информацию о герое к минимуму, — объясняет Сколимовский. — Мы должны быть совершенно не уверены, террорист он или нет, он может быть просто человеком, который случайно оказался не там, где надо».

Этот минимализм действует на физиологическом уровне, не как рассказы о пытке водой, а как сама пытка. Фильм «Необходимое убийство» оставляет ясное ощущение, что кто-то медленно сжимает тебе сердце, бесстрастно наблюдая за тем, как ты задыхаешься.

Сколимовский всегда говорил напрямую с тем животным, которое заперто в грудной клетке каждого человека. Ранние фильмы режиссера, беспечные и бунтарские зарисовки, обращались к горькому адреналину молодости. Еще в 70-е годы Сколимовского обвиняли в том, что он снимает фильмы «о взрослых детях». Его герои находились в постоянной попытке найти себя, и многие его картины выглядят автобиографическими — пусть не фактически, но эмоционально. В эмиграции его кино начало разговаривать со страхами — страхом безумия и всемогущества («Крик»), страхом отчуждения и ответственности («Левая работа»), страхом еще раз пережить абсурд взросления («Фердидурка»). После семнадцатилетнего перерыва Сколимовский, вернувшись в Польшу, снял с прекрасным оператором Адамом Сикорой «Четыре ночи с Анной» и вот теперь «Необходимое убийство» — тихие фильмы о человеческой сущности.

Герой Винсента Галло не говорит ни слова, из-за контузии почти не слышит угрожающих криков на допросе. (Изначально по сценарию герой должен был произнести одну фразу, позвонив с чужого мобильника домой, жене. Но Галло предложил вообще ничего не говорить, и Сколимовский согласился.) Женщина (Эммануэль Сенье), которая ненадолго приютит героя, накормит его, действительно немая. Единственный внятный и всепроникающий звук — суры Корана, которые приходят в снах и флэшбэках. Иногда в этих снах герой прозревает будущее, и всякий раз это будущее окрашено кровью.

Камера в фильмах Сколимовского странно тактична, она следит за героями так, чтобы без насущной необходимости не нарушать их личное пространство. Она позволяет себе приблизиться к героям лишь тогда, когда не может сдержать любопытства или страсти, и тогда, когда героям не до нее. Так

в фильме «Руки вверх» занявший все пространство экрана четырехглазый портрет Сталина дергается, когда камера ловит бегущего к зрителю персонажа. В начале «Без боя» статичная до поры камера в какой-то момент не выдерживает, ныряет из окна поезда, чтобы последовать за героем. В «Необходимом убийстве» камера — то такой же загнанный зверь, как герой Винсента Галло, то охотник, то равнодушный холодный мир, глядящий беглецу в спину.

Герой меняет одежду — оранжевая арестантская форма сменяется черной одеждой убитого охранника, потом — белым комбинезоном другого преследователя, потом чем-то еще, не важно, лишь бы слиться с пейзажем, не останавливаться. Он ест насекомых, кору деревьев, дурные ягоды, бредит собаками, причем собаки в галлюцинациях героя — это то ли окружившие его неверные, то ли просто собаки, загоняющие зверя.

В «Убийстве» есть отпечаток вестернов, тоже рассказывающих о взаимодействии человека, ландшафта и пистолета. Есть эхо безумия Ахава, преследующего свою смерть. Есть нерв любой «дорожной истории», только без дороги и без истории.

Герой приближается к смерти, его путешествие скатывается к абсурду. Как можно идти, только-только высвободившись из медвежьего капкана? Как можно пораниться бензопилой и не умереть от потери крови? Как можно пить молоко из груди какой-то бабы на дороге? Как может выжить в снегах человек, который привык к пескам пустыни?

Сколимовский когда-то говорил, что в ранних фильмах показывал материальный мир, а позже перешел к воссозданию «реальности, которой, в сущности, нет», реальности собственного воображения. В «Необходимом убийстве» мир, безусловно, материален, снег холоден, песок горяч, реальная история бьется в капкане, недорассказанная. Но в то же время все это — иллюзия, голые кости притчи, морок.

Режиссер говорит, что специально дал герою воспоминания о мирной счастливой жизни, «чтобы зритель хоть что-нибудь понял о герое, и еще — чтобы звучали цитаты из Корана». И самой важной цитатой для него была та, где говорится: это не ты убил, это убил Аллах.

В рецензии на «Необходимое убийство» критик Дэниел Казман (Mubi.com), перечисляя, кем мог бы быть герой — возможно, араб, или американец, или талиб, — в скобках пишет: «Или, возможно, это Винсент Галло». И не зря на пресс-конференции в Венеции у Сколимовского спросили, не от Голливуда ли бежит Винсент Галло в «Необходимом убийстве». Эта кажущаяся неуместной интерпретация, во-первых, вполне объяснима: в фильме «Бурый кролик», своем печально знаменитом режиссерском дебюте, Винсент Галло занимался почти тем же, чем его герой в «Необходимом убийстве»: он шел вперед, помня о смерти. Но, конечно, в «Необходимом убийстве» он собраннее, яростнее и безумнее, чем в «Кролике», и в лучшие моменты его герой становится человеком без национальности, без прошлого, без будущего, оставляя себе лишь боль и веру.

Во-вторых, фильм Сколимовского, действительно, лишь вектор, и к нему приложима любая интерпретация. Герой — это и сам режиссер, бегущий от голливудской пустыни, где нужно красиво убивать, в европейский снег, где можно убивать некрасиво. Герой — это солдат, единственная задача которого — выжить. Герой — пророк или фанатик, лишь Аллах может лишить его жизни, и поэтому надо идти, пока хватит сил, даже если понятно, что впереди — только смерть. Зато там, за смертью, будет жизнь вечная. Герой — авторское кино, бегущее без видимого сюжета, лишь на самоподзаводе от одного убийства к другому, от кормящей матери к немой публике и дальше — к поэтическому и потому фальшивому будущему. Герой — любой человек, просто человек, без имени (в фильме имя у него появится лишь в титрах), оказавшийся в совершенно чуждом мире. Герой — загнанный зверь. Он должен убить или умереть.

Тем обиднее оказывается финал, где бродит, уже без всадника, белая лошадь, обагренная кровью. Поэтическая, многозначительная, пошлая красота, достойная девичьего альбома, а не безжалостного высказывания о сущности бытия.

На лошадях, согласно пророку Хизри, ездят отличившиеся терпением пророки.

АНТОН ДОЛИН

Общество спектакля

Ификрат. Ты не узнаёшь своего хозяина, ты больше не мой раб?
Арлекин (*отступая с серьезным видом*). Я был им, признаю, к твоему стыду; но иди, я прощаю тебе; у людей нет цены. В Афинах я был твоим рабом; ты обращался со мной, как с жалким животным, и говорил, что это справедливо, поскольку ты — сильнейший. Ну что ж! Здесь, Ификрат, ты найдешь того, кто сильнее тебя; ты станешь рабом в свою очередь; тебе тоже скажут, что это справедливо, и посмотрим, что ты скажешь об этой справедливости…

Мариво. «Остров рабов»

«Черная Венера»
Vénus noire
Автор сценария, режиссер **Абделлатиф Кешиш**
Оператор **Любомир Бакчев**
Художник **Флориан Сансон**
Композитор **Салахеддин Кешиш**
В ролях: **Яхима Торрес, Андре Жакобс, Оливье Гурме, Франсуа Мартуре, Элина Лёвенсон, Мишель Жионти**
MK2 Productions, France 2 Cinéma, CinéCinéma
Франция — Италия — Бельгия
2010

Призы сыпались на Абделлатифа Кешиша, как из рога изобилия: «Лев будущего» за дебютную «Ошибку Вольтера» (2000), три высшие награды Туринского фестиваля и четыре французских «Сезара» (в том числе в категориях «режиссура», «сценарий» и «фильм года») за «Увертку» (2003), потом пять венецианских трофеев (включая Спецприз жюри и приз ФИПРЕССИ) и четыре «Сезара» в тех же основных номинациях за «Кускус и барабульку» (2007). И вдруг — провал «Черной Венеры»: самый масштабный и сложный фильм Кешиша уезжает из Венеции без намека на приз. Неужто оступился, взявшись за чуждый материал — костюмное кино да еще и на основе реальных событий?

Может, и так. А может, причина венецианского фиаско — точно та же, что у предыдущих побед: глобальная растерянность любого жюри перед необъяснимым феноменом. Этот скромняга с негромким голосом перешел на рубеже тысячелетий из категории «характерных артистов арабского происхождения» (Кешиш родом из Туниса, хотя рос и учился во Франции) в категорию главных

режиссеров XXI века: в соответствующих списках, составлявшихся в 2010 году, без него не обходилось. Он, вообще, кто и откуда взялся? Критики сравнивают его с авторами, имеющими друг с другом мало общего, — Одзу и Кассаветесом, Дуайоном и Пиала, Дарденнами и Ренуаром. Снимая фильмы о жизни этнических арабов во Франции, Кешиш неожиданно сближается с французским XVIII веком, ведет диалог с Вольтером, Руссо и Мариво. Он убежденный реалист, но театральная сцена, с которой он пришел в кинематограф, остается важной декорацией всех его картин. Документальная достоверность и условность подмостков парадоксальным образом сосуществуют во вселенной Кешиша, не вступая в конфликт.

«Черная Венера» — главный его фильм не потому, что на него было потрачено больше всего денег и сил: именно здесь стало очевидным, что эстетика своеобразного *театра.doc* для Кешиша — нечто значительно более важное, чем эффектный прием. Это его методика исследования реальности и препарирования искусства.

Путь к ней он нащупывал постепенно. Герой «Ошибки Вольтера» наивный тунисец Джалиль — точь-в-точь вольтеровский Простодушный — приезжал в Париж в поисках работы, и первый урок актерского мастерства получал уже в иммиграционной службе. Интервью должно быть спектаклем, в котором надо выбрать правильную роль: как учит Джалиля товарищ по несчастью, необходимо притвориться алжирцем (так больше шансов получить вид на жительство) и сказать что-нибудь о Франции как стране, где были придуманы права человека. Это только начало. Влюбившись в миловидную соотечественницу, Джалиль вскоре узнает, что жениться на ней может только за деньги, фиктивно — ради получения гражданства; свадьба превращается в имитацию, инсценировку. Иллюзию свободы он обретает позже, попав в психушку (где и встречает свою истинную любовь — разумеется, душевнобольную), но и эта идиллия мнимая: полиция ловит Джалиля в метро и высылает с «вотчины прав человека» на родину.

В «Увертке» Кешиш продолжает свое исследование разных ипостасей театра, внедренного в жизнь, но оставляет в стороне правозащитный пафос. Его герой, подросток Кримо, тайно влюблен в бойкую красавицу одноклассницу, звезду школьного спектакля по пьесе Мариво «Игра любви и случая». Преодолевая собственное косноязычие, Кримо обряжается в костюм Арлекина. Он добровольно напяливает дурацкий колпак и берет роль в той же комедии, чтобы иметь возможность признаться в своем чувстве прилюдно да еще чужими словами. Однако натура сопротивляется, дискурсы вступают в неразрешимый конфликт — дворовый сленг никак не вяжется с прециозной прозой, а главное остается невысказанным, точнее, выражается пластическими средствами, помимо слов. Здесь сословные речевые нормы так же безнадежно маркируют участь героев, как театральные маски в инсценировке Мариво, приводя к неразрешимой условности — сформулированной еще Умберто Эко неспособности сказать «я тебя люблю», не поставив избитое выражение в кавычки. Задача режиссера — заставить забыть о кавычках.

В картине «Кускус и барабулька», посвященной памяти ушедшего из жизни отца, Кешиш демонстрирует высшую ипостась театральной условности — семейный ритуал. Развитие сюжета прерывается ради получасовой сцены обеда, виртуозность которой поразила всех рецензентов. Однако попытка причащения посторонних к этому таинству (герой фильма — бывший портовый грузчик господин Бейжи — хочет открыть в заброшенном кораблике ресторан и накормить там кускусом всю городскую элиту) заканчивается неизбежной трагедией. Кастрюля с пшеном исчезает по недоразумению, ожидание основного блюда тянется бесконечно. Фамильный ритуал не может стать средством коммуникации с окружающим миром. Прозрачная метафора — подмена пищи материальной пищей духовной: предложенный взамен ужина танец живота — ненадолго умеряет голод, но не спасает жизнь постановщику этого действа, который гибнет в погоне за пропавшей кастрюлей.

Танцуя перед французскими бюрократами, пятнадцатилетняя падчерица господина Бейжи заклинает саму смерть. «Черная Венера» — сплошная пляска смерти: это очевидно с первой сцены. Научная аудитория — театр, только анатомический, в котором ученый муж демонстрирует собратьям заспиртованные половые органы главной героини и гипсовый слепок ее тела. Цель — доказательство превосходства белой расы над черной и близости африканцев к обезьянам. Аплодисменты переходят в овации. Под тот же аккомпанемент проходит вся жизнь главной героини — «Готтентотской Венеры» Саартжи Баартман. Предприимчивый антрепренер вывез ее в начале XIX века из Африки в Европу, чтобы демонстрировать на ярмарках. Нетривиальные размеры ее ягодиц и половых губ привлекли внимание ученого сообщества, и вскоре Саартжи показывали в изысканных аристократических салонах. Кончила она плохо — умерла от туберкулеза и сифилиса в парижском борделе. Ее тело было разъято на части, которые выставлялись в Музее естественных наук вплоть до конца XX века.

О «Готтентотской Венере» много написано, но известно сравнительно мало. По наиболее распространенной теории она была мученицей, по альтернативной версии — сама наслаждалась возможностью потешать честной люд. Взявшись за подобный материал, Кешиш оказался в крайне сложном положении. А ведь надо и прикладные задачи решать — как-никак историческое кино требует точности в деталях, надо сшить сотни костюмов, найти подходящую натуру, построить декорации, подобрать массовку... И сделать так, чтобы смотрелось «как в жизни». Кешишу удалось обойтись без прикладного натурализма. Изучив свидетельства, связанные с Баартман, он убедился, что 95 процентов ее жизни проходили на публике — и, более того, на сцене. Необходимо ли залезать за кулисы, совать свой нос в гримерку, снимать грим или сценический костюм, чтобы узнать правду?

«Черная Венера» состоит из череды театральных представлений. Каждое из них занимает столько же экранного времени, сколько длилось в реальности: в среднем около двадцати минут. После прелюдии в Медицинской академии (1817 год) — спектакль на Пикадилли (1810), где дрессировщик — первый хозяин Саартжи бур Хендрик Сезар — показывает народу страшную дикарку: она рычит, бросается на публику, демонстрирует «дикий африканский танец» и комично имитирует европейских дам на променаде. Затем — парижское шоу, Саартжи выступает в салоне полусвета для столичной богемы: имитация языческих ритуалов и еще один, бесконечно долгий танец, во время которого публика (и та, что на экране, и та, что в зрительном зале) впадает в транс. Наконец, либертинский салон, предбанник ада: представление постепенно выливается в оргию, вуайеризм едва не приводит к коллективному изнасилованию артистки.

Но ведь и практически каждая из оставшихся сцен фильма тоже построена как публичное действо — то есть спектакль. Вот Саартжи отказывается выступать перед лондонским плебсом, поскольку зрители норовят ее пощупать. Контраргумент хитрого антрепренера — приставить к Баартман двух слуг (что важно, чернокожих) и разыграть представление, в котором она станет гранддамой с собственным экипажем и в модной шляпке: спектакль, в котором зритель и примадонна — одно лицо, срабатывает безошибочно. Вот Сезар приводит Саартжи в кабак, где пьяный певец исполняет балладу о Черной Венере — и финальные аплодисменты она принимает на свой счет, соглашаясь перейти во владение следующего господина (бойкий дрессировщик медведей Рео) и поехать с ним в Париж. Ритуал христианского крещения дикарки, ставшей из Саартжи Сарой, — чем не спектакль? Или сцена в борделе, где Баартман сначала отказывается участвовать в общей игре «понравься клиенту», но потом включается и в нее. Клиент — тоже зритель, каждый половой акт — представление, в котором можно сыграть с большим или меньшим успехом.

Исторический фильм для Кешиша — реконструкция не конкретной эпохи и не определенных событий. Для него это — реконструкция взгляда. Ко-

лоссальная массовка «Черной Венеры» — бесконечные зрители. Большинству не достанется ни реплики, ни жеста, но у каждого будет свой крупный план. Лица — приоткрытые рты, раскрасневшиеся щеки, блестящие глаза — главный материал. Весь мир — театр, спору нет; но все мы в нем не актеры, а публика. Пожалуй, небольшие перформансы будут и у других персонажей фильма. У Рео — монопьеса, в которой ему надо будет соблазнить Саартжи. У его ассистентки Жанны — шоу в кабаке, где она перепьет неудачливого конкурента. У профессора Жоржа Кювье — то самое выступление в Медицинской академии. Но каждый из них — артист второго плана, готовый вернуться в зрительный зал, уступив авансцену Готтентотской Венере. Лишь она на публике всегда, днем и ночью. Право на одиночество (по меньшей мере, в пространстве картины) она получит лишь за три минуты до одинокой, тихой и бесславной смерти. Впрочем, и оно будет только передышкой: после этого тело продадут ученым для опытов и выставят на всеобщее обозрение.



«Черная Венера»

Потревожив тени французских просветителей в предыдущих фильмах, в своей четвертой картине Кешиш обратился к опыту их выдающегося современника и антипода — маркиза де Сада. «Черная Венера» — та же «Жюстина». Публичный спектакль унижения, которым равно наслаждаются непосредственные мучители невинной жертвы и сторонние свидетели (читатели или зрители).

Когда публика Пикадилли или Парижа, салона или борделя рукоплещет Саартжи, она отдает дань трем основным инстинктам. Первый — сексуальное возбуждение при виде раздетой женщины, физические данные которой превращают ее в сверхженщину, в архетип. Второй — восхищение дикой природой, глашатаем которой предстает Баартман: ее танец, ее музыка заставляют забыть о цивилизации. Третий — экстаз унижения подобного себе, азарт травли: когда окрещенная Сара выходит к парижской богеме, ее силуэт с обручем на голове сливается с хрестоматийным образом Христа в терновом венце. Только аудитория не кричит «распни его» — она хлопает в ладоши.

Но чем отличаемся от них мы, жители XXI века, подменившие садистское наслаждение подавления мазохистским спектаклем сопереживания? В мозгу вибрируют готовые формулы и правозащитные лозунги: «Woman is a nigger of the world», — как верно подметил Джон Леннон. Нас поступательно возмущает дискриминация по расовому и половому признаку, да и обыденное угнетение человека человеком. В качестве комментария в фильм включены

еще два спектакля. Первый — суд над Сезаром в Лондоне: оказывается, и в начале XIX века на родине европейского парламентаризма к защите прав человека относились трепетно. Вдруг главная свидетельница по делу, сама Готтентотская Венера, выходит к судьям и опровергает все обвинения в адрес своего мучителя. Нет, она свободная женщина. Нет, ей нравится выступать. Нет, она не хочет вернуться на родину. Нет, она не рабыня — она подписывала контракт, ей исправно платят.

Второй спектакль сбивает с толку еще больше. Рео и Сезар продали Саартжи парижским медикам для обследования. Негритянка покорно отдается прилипчивым ученым, но вот они пытаются залезть под набедренную повязку. Она отходит на шаг. Они повторяют попытку — она ударяет их по рукам. Они пытают счастья в третий раз — она хватает профессора за причинное место! А затем выходит в ботанический сад в чем мать родила, и светила науки униженно семенят за ней. Выходит, ей хватает силы и воли, чтобы сопротивляться, а проникнуть в ее тайну не сможет даже тот, кто хорошо заплатил.

Какую бы цену ни отдал Абделлатиф Кешиш за право узнать Саартжи Бартман, она непроницаема и для него: его пристальный, несуетный взгляд — лишь один из тысяч взглядов. Ко второй половине фильма нам приходится смириться с тем, что Готтентотская Венера — образ, который сильнее прототипа. Маска, не позволяющая увидеть лицо. Уравнение со всеми неизвестными — как Джон Меррик, как Каспар Хаузер. Как, вероятно, любой человек на земле, когда он оказывается в положении Другого.

Кешиш знаменит как первооткрыватель актрис-дебютанток — он сделал карьеру сначала Саре Форестье («Увертка»), затем Хафсии Херси («Кускус и барабулька»). Несмотря на потрясающий эффект экранного присутствия, кубинка Яхима Торрес, которую режиссер встретил на улице и превратил в артистку, вряд ли повторит их судьбу. Она не личность, а универсальный отражатель, всеобщий негатив; в том числе чернокожая в обществе, где национальность — своеобразное театральное амплуа. Отражая излучение Яхимы, чудеса актерской игры являют другие исполнители, каждый — нечто большее, чем персонаж. Циник и садист Рео (Оливье Гурме) предвещает прагматичную философию шоу-бизнеса. Хладнокровный ученый Кювье (Франсуа Мартуре) обещает евгенические опыты над людьми — во имя умозрительного Человечества. Пассионарий Сезар (Андре Жакобс) демонстрирует извечную мужскую страсть к женщине как объекту угнетения. Ревнивая суть лицемерной женской дружбы воплощена Жанной (Элина Лёвенсон), товаркой Саартжи по сцене и публичному дому. Для каждого из них и для всех вместе Черная Венера — неделимый атом, неизвестный элемент: они уничтожают ее, поскольку не могут найти ее формулу. Она — черный квадрат, черная дыра, одновременно святилище и нечестивый идол, мусульманская Кааба и «Происхождение мира» Курбе.

Тем не менее намек на ее подлинное «я» Кешиш все-таки дает. Единственный светлый момент в фильме — неожиданная встреча Саартжи с художником-натуралистом Жан-Батистом Берре (Мишель Жионти), который рисует несколько ее портретов; позже мы видим один из них на стене крошечной комнатки, которую снимает героиня — уже не Венера, а несчастная шлюха-сифилитичка. Саартжи небезразлично признание зрителей. Только в их возбужденных взглядах она видит подлинную себя, только в их овациях слышит свое дыхание. Ее песня в Лондоне, ее танец в Париже — момент неожиданной перемены ролей, когда она повелевает публикой. Она хочет быть артисткой и ради этого, в лучших традициях европейских романтиков (начало XIX века — самая та эпоха), жертвует себя всю. Трагедия в том, что желание стать Художником — это стремление к роли Субъекта, а для аудитории человек на сцене — всегда Объект. «Черная Венера» — трагическая и универсальная история превращения Субъекта в Объект... в прямом смысле слова, вплоть до момента, когда Саартжи становится экспонатом музея.

Весь фильм ведет к этой макабрической трансформации — той точке, в которой взгляда становится недостаточно, необходимо прикосновение. То есть нарушение личного пространства. Акт насилия. Способность притягивать взгляд, даже сколь угодно вожделеющий, дает власть над смотрящим — видимое всегда иллюзорно, объект желания может быть только смутным. Прикосновение же позволяет ролям поменяться, подменяя мечту эмпирикой. Смерть изнасилованной Саартжи — это гибель тайны, которая низведена до примитивного толкования, но так и не раскрыта. Только неспособность дотронуться до Венеры, пощупать ее возвышает сегодняшнюю публику над зрителями двухсотлетней давности. Спасает целомудрие кинопросмотра, отчуждающий экран.

Между прочим, словосочетание «Черная Венера» в отношении Баартман не применялось. В момент смерти Саартжи оставалось с десяток лет до рождения одной из героинь новой, романтической Европы: квартеронки Жанны Дюваль, любовницы и музы Шарля Бодлера, которой посвящены несколько стихотворений из «Цветов зла»... ее-то поэт и назвал Черной Венерой. Позже, в 1889-м, Поль Гоген накануне отъезда на Таити создал керамическую скульптуру, как две капли воды похожую на массивную фигуру Саартжи, и назвал ее «Черной Венерой». Вот судьба женщины, ставшей объектом: от модели холодного натуралистского этюда — к вдохновительнице жгучих стихов «проклятого» поэта — к утопической мечте символиста — и Кешишу...

Каково его место в этой истории? Наверное, часть себя он видит в Саартжи. Не случайно, в интервью режиссер любит рассказывать о начале своей актерской карьеры, когда в нем хотели видеть не личность, а только стереотипного араба. Однако теперешний Кешиш — тот же доброжелательный натуралист, который оставит для вечности правдивый портрет женщины-диковины. Режиссер это понимает и заставляет гуманиста Берре раскрашивать гипсовый истукан Саартжи для музея: эта малопочтенная прикладная работа тоже выпадает на долю живописца...

История завершена, занавес задернут. Кешиш с облегчением отступит в сторону, чтобы уступить место хронике, — уже на титрах мы увидим, как останки Саартжи перевезут в начале XXI века на историческую родину, в ЮАР, где предадут земле под звуки национального гимна. Почему-то вместо катарсиса эти кадры вызовут мурашки по коже. Она умерла давно, но спектакль остановить невозможно. The show must go on.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Еще глоток Озона





«Ваза»
Potiche
По пьесе Пьера Барийе, Жан-Пьера Греди
Автор сценария, режиссер **Франсуа Озон**
Оператор **Йорик Ле Со**
Художник **Катя Вишкоп**
Композитор **Филип Ромби**
В ролях: **Катрин Денёв, Жерар Депардье, Фабрис Лукини, Карен Виар, Жюдит Годреш, Жереми Ренье**
Mandarin Films, FOZ, France 2 Cinéma, Mars Films, WildBunch, Scope Pictures
Франция
2010

Поскольку прошло немало времени после завершения Венецианского фестиваля, могу на основе личного опыта засвидетельствовать неожиданный эффект. Большинство фильмов программы, выглядевшей такой интенсивной и амбициозной в фестивальные дни, отодвинулось на периферию сознания. Вдруг выяснилось, что они были значимы скорее в контексте сквозного сюжета фестиваля, почти безраздельно посвященного мучениям человеческого тела не только до, но и после смерти. Post mortem — так назывался один из фильмов, и так можно было бы маркировать весь конкурс. Почти в каждой картине фигурировал минимум один труп, а во многих покойников укладывали штабелями. Главными темами стали голод, каннибализм, некрофилия власти, контакт со смертью и ее связь с эротикой, а главным стилем — некрореализм.

Но стоило выбраться из тронутой тленом Венеции — и морок рассеялся, как дым, как утренний туман. И тем ярче проявились черты самого оптимистичного фильма фестиваля, который на фоне танатологического конкурса казался неприлично легковесным, а на самом деле был едва ли не единственным глотком свежего воздуха в атмосфере тотальной клаустрофобии. Франсуа Озон, словно в пику другим конкурсантам (и даже вопреки собственному правилу, почти обязательному для его прежних фильмов), ухитрился обойтись без единого трупа. И в оправдание заявил: «Легче прибить человека, чем снять комедию». Можно добавить: легче снять комедию, чем добиться ее фестивального признания. Новую работу Озона отверг Каннский фестиваль, а в Венеции жюри несправедливо проигнорировало ее.

По-русски картину за неимением лучшего приходится назвать «Ваза»: альтернативный вариант — «Трофей» — еще более бессмыслен. Только французский оригинал Potiche (дорогая ваза нефункционального назначения) отыгрывается в национальном фольклоре: так называют во Франции «трофейных», или «декоративных», жен, служащих главным образом украшением домашнего интерьера. Роль potiche играет Катрин Денёв, звезда с уникальным в мировом кинематографе непрерывным полувековым стажем.

Любитель женского «антиквариата» Франсуа Озон, десять лет назад уго-



«Ваза»

воривший Денёв возглавить великолепный ансамбль «8 женщин», опять вовлек ее в комедийно-музыкальную авантюру. И позволил сыграть одну из лучших ее ролей — Сюзанну Пюжоль, карикатурную жену промышленника-мачиста, который изменяет ей направо и налево и считает своей собственностью. Однако героиня не так проста и глупа, как кажется: она умеет наставить ему рога, не теряя выражения идиотской невинности на лице. Катрин Денёв, сыгравшая в комедии Жан-Поля Раппно «Жизнь в замке» еще в 1966 году, подтвердила, что комедийное дарование, будучи как бы факультативным для ее имиджа, никогда ей не изменяло.

Когда на фабрике происходит конфликт рабочих с хозяином и он временно теряет дееспособность, Сюзанна, проявив недюжинные деловые и дипломатические качества, заменяет мужа в качестве управляющего предприятием. Вырвавшись из оболочки potiche, она восстанавливает контакт с рабочим-активистом Бабеном (Жерар Депардье), с которым тридцать лет назад ее связала краткотечная любовная афера в кустах. Но самое интересное происходит в конце, когда Сюзанна бросает перчатку и ему тоже. Эфемерная домохозяйка обыгрывает матерого партийца, ветерана рабочего движения на выборах в органы местного самоуправления. Став успешным политиком, она заодно превращается в звезду локального медийного пространства: ее финальный проход — с микрофоном, с песней сквозь толпу избирателей — едкий сатирический комментарий на тему сращивания политики и шоу-бизнеса.

Взяв за основу, но сильно преобразив театральную пьесу Пьера Барийе и Жан-Пьера Греди, Озон, как и в «8 женщинах», всего лишь имитирует водевильную театральность. На самом деле это стопроцентное кино: бравурное, декоративное, насыщенное киноманскими аллюзиями. Когда-то Жак Деми, автор «Шербурских зонтиков», хотел снять мюзикл с Денёв и Депардье о любви рабочего и жены хозяина завода на фоне забастовки. Фильм «Комната в городе» был поставлен, но в нем сыграли другие артисты. Озон возрож-

дает давнюю идею и помещает действие на фабрику зонтиков, давая Катрин Денёв возможность спеть, станцевать, а также пробежаться в спортивном костюме: все это она проделывает с очаровательной самоиронией, которой трудно было ожидать от гламурной дивы, упорно не желающей стариться. В новом фильме, по словам режиссера, она совсем расковалась и пустилась во все тяжкие вместе с Депардье, которому, наоборот, всегда было наплевать, как он выглядит. Парочка уморительно неуклюже танцует; как настоящие бойцы, они вспоминают минувшие дни, разыгрывают всплеск старого чувства и неожиданный мотив соперничества за народную любовь.

Франсуа Озон опирается на давний творческий альянс двух «Д» французского кино, которые вот уже тридцать лет изображают на экране роман буржуазки и простолюдина, заставляя даже скептиков поверить в его реальность. Режиссер не просто имитирует, а заново создает стиль интерьеров и одежды 70-х годов: в эту эпоху он переносит действие «Вазы». Озон — последний из режиссеров-стилистов, обладающих вкусом и аппетитом к такому интерьерному, постановочному, костюмному кино в элегантном европейском варианте.

При этом фильм, в отличие от развлекательно-синефильских «8 женщин», обладает актуальностью и остротой. Катрин Денёв, чья героиня освобождается от пут домашнего рабства и становится политическим лидером, изображает живой манифест феминизма, а Фабрис Лукини в роли ее мужа, играющий домашнего деспота в стиле Луи де Фюнеса, — пародию на Саркози и Берлускони. Впрочем, феминизм здесь обоюдоострый: ведь во Франции ярлык potiche пристал и к сопернице Саркози популистке Сеголен Руаяль.

Фильмы Озона стали фактами биографии целого поколения, а сам он — культовым режиссером конца 90-х — начала нулевых годов. До сих пор повышенным спросом пользуются его ранние игривые короткометражки с бисексуальными сюжетцами. Начав как маргинал-провокатор, Озон быстро вплыл в мейнстрим и на пороге нового века отметился звездным мюзиклом «8 женщин». Он подарил эффектные роли едва ли не каждой из самых популярных французских актрис. Но чем дальше он двигался в сторону «нормального» кино, тем больше вылезали наружу его травмы и внутренний надлом. Ставя детектив или костюмную мелодраму, он порой чрезмерно перегружал их своими рефлексиями и болевыми ощущениями.

В «Вазе» Озону, быть может, впервые удается достичь гармоничного баланса между стилем и жанром, темой и сюжетом. В картине много легкомысленного хулиганства, едва не доходящего до грани капустника, и вместе с тем нет ничего лишнего, все элементы идеально пригнаны один к другому, каждый из них работает. Взять хотя бы второстепенного в общей драматургической схеме отпрыска семейства Лорана Пюжоля в исполнении Жереми Ренье. Бессмысленный на вид парень оказывается игрушкой в руках интриганки-судьбы. Сначала его отношения с девушкой приводят в ужас папу, который знает, что девушка — его внебрачная дочь. Мама же сохраняет полное спокойствие, ибо знает, что у парня другой отец, высокопоставленный чиновник, с которым ее некогда связал еще один «краткотечный роман» в служебном кабинете. Но от инцеста не уйдешь раз он на роду написан: и вот Лоран (успевший сменить сексуальную ориентацию) появляется в обществе «голубого» юноши — к несчастью, сына того самого чиновника.

В общем бравурном строе фильма эту сюжетную линию легко пропустить и не заметить. Для Озона она важна как знак самоидентификации, воздушный поцелуй своему прошлому. Но общего впечатления от фильма это не меняет: перед нами возмужавший режиссер, способный подняться от интимного авторского кино к национальному жанру комедии, сохраняя присущий ее классическим образцам интеллектуальный блеск и очищая от присущего современным опытам привкуса вульгарности.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

На десять минут круче: труба

Я не трубач — труба. Дуй, Время!
И.Эренбург, 1921

Первые десять минут «Печальной баллады для трубы» — едва ли не лучшее, что было сделано в кино в 2010 году. Наглые, даже хамские десять минут, без всякой оглядки на то, как принято снимать, вообще никаких тормозов. Режиссер Алекс де ла Иглесия всякий раз превращает приличный жанр в кровавое конфетти, но в «Печальной балладе для трубы» он разрядил свою самую гигантскую хлопушку, забрызгав липкой и едкой буффонадой не только первый ряд партера, но и галерку. За что и получил на Венецианском кинофестивале сразу два приза: за режиссуру и за сценарий.

Мадрид, 30-е, гражданская война. В цирке выступают клоуны, Белый, как и положено, ноет, бородатый Рыжий только что исполнил «номер с одеждой», так что теперь он в женском платье. Вдруг на арену врываются люди в военной форме, раздают труппе оружие и требуют немедленно присоединиться к их справедливой борьбе и перебить врага. Рыжий, получивший вместо винтовки мачете, спрашивает, нельзя ли переодеться. «В этом платье и с мачете — да ты перепугаешь их до смерти», — отвечает командующий. Дальше будет несколько минут сюрреалистического ада, Рыжий в одиночку нашинкует столько трупов, что куда там гонконгскому кино, а потом его отправят за решетку.

Из всех этих персонажей почти никто не доживет до основного сюжета, а главными героями фильма окажутся время и память об истории Испании как о нелепой, кровавой клоунаде: многих расстреляют, многих пересажают, многих переведут в





«Печальная баллада для трубы»
Balada triste trompeta
Автор сценария, режиссер **Алекс де ла Иглесия**
Оператор **Кико Де Ла Рика**
Художник **Эдуардо Идальго**
Композитор **Роке Баньос**
В ролях: **Карлос Аресес, Антонио Де Ла Торре, Каролина Банг, Санчо Грация, Хуан Луис Гальярдо**
Tornasol Films, Castafiore Films, La Fabrique 2
Испания — Франция
2010

соседний цирк. Рыжий вместе с другими заключенными будет строить Крест на Аллее павших — этот памятник был создан по указу Франко в честь тех, кто погиб во время гражданской войны. Сын Рыжего клоуна Хавьер попытается спасти отца, но ничего у него не получится. Двадцать пять лет спустя Хавьер, как и обещал отцу, пойдет работать Белым клоуном. Конечно, в новой труппе он влюбится в гимнастку, и, конечно, у него будет соперник. Соперником окажется Рыжий клоун, садист Серхио.

Любовная история отдаленно напоминает сюжет оперы «Паяцы», но в тот момент, когда в опере начинается спектакль внутри спектакля, в фильме начинается полное безумие. Белый клоун из ревности избивает Рыжего до полусмерти, и лицо Серхио приходится кривовато сшивать местному ветеринару. Хавьер бежит в лес, где его настигает прошлое — старенький генерал Франко, приехавший поохотиться, — бывший Белый клоун теряет разум, и клоунские маски прирастают к лицам.

Хавьер — человек, у которого отняли детство и который поэтому никогда не сможет быть счастливым, — персонаж трагический и анекдотический одновременно, тот самый мальчик, у которого идеальная память, и эта память все время болит. Он не умеет смеяться, но может вырезать у себя на губах улыбку, выжечь лицо кислотой (привет бэтменовскому Джокеру), утюгом нарисовать румянец на щеках. Прекрасный клоунский костюм получится из церковных тряпок и новогодних шаров. Рыжий клоун Серхио — испорченный ребенок-садист, которого за это и любит прекрасная гимнастка Наталия, а он бьет ее так же самозабвенно, как трахает. У одного из клоунов не было детства, у другого нет взрослости, а Наталия не знает, кого из этих уродов выбрать.

Режиссер отдает себе (и зрителям) отчет в том, что его фильм — метафора и что речь идет об Испании, которой выбор тоже всегда давался нелегко.

Основное действие «Баллады» происходит в 1973 году, когда до смерти диктатора Франко оставалось два года. Алексу де ла Иглесии тогда было восемь. «Возможно, в том году реальность больше всего походила на сон, — вспоминает режиссер. — Убийство премьер-министра Карреро Бланко, клоуны в телевизоре... В моей памяти они все перемешались. Я жил тогда в бессмысленном кошмаре, на улице были бомбы и насилие... Этот фильм — моя месть прошлому, месть через разрушение». Он разрушает все подряд: вгрызается в церковь, в мифы, кусает протянутую руку генерала Франко — нетронутыми оставляет только кинематографические штампы, расхожие сюжеты. И они вдруг преображаются.

Алекс де ла Иглесия превращает своих героев в петрушек, куклы-марионетки, проходя за полтора часа не только историю франкистской Испании, но и историю ярмарочного театра, от комедии дель арте до гиньоля. При этом режиссер совмещает комедию масок с комикс-стилистикой.

В комиксе внутреннее «я» героя вылезает наружу и действует вместо него. В комедии дель арте вместо героев действуют маски. Алекс де ла Иглесия выжигает на человеке с сердцем Пьеро маску Пьеро, а нежную Коломбину заставляет играть роль Коломбины. Все его персонажи — одновременно и люди, и маски, их почти невозможно убить, хоть молотком, хоть трубой по ним стучи. Но они могут умереть — и некоторые из них умирают — в самый неожиданный момент, когда в законы жанра вдруг врывается реальность, как готовый к бою анархист с мачете. Фильмы Алекса де ла Иглесии — это фильмы-аттракционы, в том смысле, как слово «аттракцион» понимал Эйзенштейн: «всякий агрессивный момент театра». «День зверя» — аттракцион на тему религии, «Коммуналка» — аттракцион на тему Хичкока, «Идеальное преступление» (в оригинальном названии фильма намеренно допущена ошибка: «El Crimen Ferpecto», нечто вроде «Илеадьное преступление» или «Идаельное преступление») — аттракцион на тему брака и расчета, и, кстати, мертвые клоуны здесь тоже есть.

В историческом аттракционе «Печальная баллада для трубы» режиссер рассказывает одновременно несколько историй: историю жанровых масок, жи-

вую человеческую историю и метафорическую историю своей страны. Эти три мира накладываются друг на друга, сминают друг друга, отталкивают друг друга от камеры. В худшие моменты фильма эти три истории дудят одновременно в разные трубы, оглушая и утомляя зрителя. В лучших эпизодах они равноценны и образуют объемную — прекрасную и ужасающую — картинку. Например, уже безумный, меченый утюгами Хавьер в клоунско-папской тиаре сидит на куче костей в пещере под храмом на Аллее павших и смотрит видеоклип знаменитого певца Рафаэля. Тот, в грустном клоунском гриме, по-



«Печальная баллада для трубы»

ет о рыдающей трубе и о том, что умершее прошлое плачет и стонет, как и сам клоун. Здесь сходятся все истории «Печальной баллады»: шут-маска на фоне настоящих черепов поет о человеческих чувствах.

Сюжетные ходы Алекса де ла Иглесии оказываются неожиданными не потому, что они не следуют логике жанра или логике жизни, а потому, что никогда не знаешь, какой именно логике они последуют в ближайшую секунду. Вестерн-аттракцион «800 пуль» начинается с классического жанрового эпизода «лошади понесли, кто же остановит фургон?». Ковбой падает под копыта, лошади мчатся дальше, фургон разбивается в щепки. Казалось бы, ужас, но тут мы видим режиссера — это всего лишь съемочная площадка. Казалось бы, можно успокоиться, но режиссер бежит к лежащему на земле каскадеру, тот действительно истекает кровью. Во вселенной Алекса де ла Иглесии никогда не знаешь, чем истекает герой, кровью или клюквенным соком, но всегда подозреваешь, что кровью.

В «Печальной балладе для трубы» персонажи часто увлекаются, действуя по законам жанра, но реальность либо грубо обрывает их, либо заставляет топтаться на месте. Да и с жанром проблемы: «Это черная комедия, любовная история, хоррор, я слегка путаюсь», — говорит сам режиссер. Гротеск-трагедия, исторический гран-гиньоль, сатирический Танец Смерти, и Смертью, похоже, оказывается генерал Франко — он в 1973 году уже жалкий старичок, но все еще вовлекает в хоровод данс-макабра и живых, и мертвых.

Режиссер, иногда скатываясь в сумбур, разбирается со всеми своими любимыми темами: религия, поведение в замкнутом обществе, насилие. И все

это окрашено детским восторгом перед кинематографом. «Печальная баллада для трубы» — как кривенький самодельный калейдоскоп, в котором собраны осколки десятков фильмов. Здесь и Бунюэль с его убийственной музыкальной шкатулкой, и «Анархистки» Карлоса Сауры — «Баллада» начинается как кривое зеркало этого фильма: анархисты врываются в церковь, и монашка вынуждена прятаться в борделе. И «Герника» Пикассо. И клоуны-убийцы из хорроров. И «Предчувствие гражданской войны» Дали, который писал о своих разъятых чудовищах: «Это не просто монстры — призраки испанской гражданской войны, а войны как таковой вообще». Здесь ползают «Уродцы» Тода Броунинга, а девушка из его же «Неизвестного» выбирает между силачом и обманщиком. Здесь Эббот и Костелло наблюдают пробуждение графа Дракулы и чудовища Франкенштейна. Макабрическая белая клоунесса из бергмановской драмы «В присутствии клоуна» улыбается последней улыбкой. Пререкаются феллиниевские клоуны (сам Феллини считал себя скорее Рыжим: Белого клоуна он называл олицетворением всего, что «положено делать», а Рыжего сравнивал с ребенком, «пачкающим под себя» и подстрекающим к вечному протесту). Алекс де ла Иглесия — киноман покруче Тарантино, и он, как и Тарантино, не цитирует чужие фильмы, а разговаривает ими. Например, говорит: «Хичкок — это не режиссер, это часть меня. Это то, как я думаю, это часть тела, как рука или нога, это событие моей жизни».

В систему жизнеобеспечения Алекса де ла Иглесии встроена еще дюжина имен. Поэтому он не любит, когда критики ищут в его фильмах влияния и аллюзии. Облегчая критикам работу (или усложняя?), режиссер в открывающих титрах нагло перечисляет тех, кто своими делами, телами и масками помогал ему создать «Печальную балладу»: предъявляет то портрет Дали, то Бориса Карлоффа в роли чудовища Франкенштейна, то фотографии политиков, то морды босховских уродов.

Франкистская Испания для де ла Иглесии — такое чудовище Франко, сшитое из гражданской войны, любви, памяти, сатиры, хоррора, черной комедии, последнего цирка. Память — это гора черепов под гигантским крестом. Любовь — это нож, вырезающий улыбку на лице отвергнутого шута. Гражданская война — это когда Том по-настоящему и навсегда калечит Джерри, Волк откусывает Зайцу уши, а Белый клоун идет войной на Рыжего. Смейся, паяц, смотри, какая смешная кровь.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Тяжесть и нежность

Ласка всегда внезапна, исступленно-отчужденна.
Денис Осокин. «Овсянки»

Именно так: исступленно-отчужденно одушевляется в «Овсянках» особенный осокинский текст. Именно так и фильм снят Федорченко с Кричманом. Простодушно, но не наивно. Как стихотворение. Однако без всяких примет, знаков «поэтического кино».

«Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы. / Медуницы и осы тяжелую розу сосут. / Человек умирает. Песок остывает согретый, / И вчерашнее солнце на черных носилках несут. / Ах, тяжелые соты и нежные сети, / Легче камень поднять, чем имя твое повторить! / У меня остается одна забота на свете: / Золотая забота, как времени бремя избыть. / Словно темную воду, я пью помутившийся воздух. / Время вспахано плугом, и роза землею была. / В медленном водовороте тяжелые нежные розы, / Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!» Мандельштамовские строчки, идущие как будто вразрез с виршами провинциального самоучки-поэта, которые прозвучат в фильме, напомнив о стихах обэриутов, идеально впадают в настроение этой странной тихой картины. Ни на что, ни на кого не похожей. Нежнейшей. Разве только отчасти — вне каких бы то ни было рифм — на «Поэзию» Ли Чхан Дона, победившую (в номинации за сценарий) на последнем Каннском фестивале. Общность — только в ощущении первозданности ощущений, в способности сохранить мир в утратах и длящейся нестерпимой любви от распада. И от чужого грубого взгляда, неверных касаний.





«Овсянки»
Автор сценария **Денис Осокин**
Режиссер **Алексей Федорченко**
Оператор **Михаил Кричман**
Художник **Андрей Понкратов**
Композитор **Андрей Карасев**
Звукорежиссер **Кирилл Василенко**
В ролях: **Юрий Цурило, Юлия Ауг, Игорь Сергеев, Виктор Сухоруков и другие**
«Апрель Пикчерс», «Медиа Мир»
Россия
2010

В «Овсянках» есть и сюжет. Мирон Алексеевич (Юрий Цурило), директор бумкомбината, у которого умерла молодая жена, просит фотографа этого комбината по имени Аист (Игорь Сергеев) сопровождать их для свершения мерянского — было, но сплыло это племя — обряда усопших. Из городка Нея, затерянного между вологодскими и вятскими лесами, движутся они в Мещерскую поросль — так меряне называют город Горбатов на Оке, где муж с женой провели медовый месяц. В путь-дорогу Аист забирает овсянок, лимонно-серых птичек, купленных на птичьем рынке за триста рублей. Эта никчемная вроде подробность удостоверяет в «Овсянках» документальную хронику текущих событий, но и внебытовое присутствие изумляющих (нейтральностью интонации, сердечным ущербом, тонкой переменчивостью) актеров.

Фильм Алексея Федорченко обязан прозе Осокина абсолютным слухом не только на слова и даже не на порядок слов, но чуткостью, которой очищены здесь взгляд оператора, мизансцены, актерское существование. Чувственным и одновременно отстраненным ощущением ноябрьского воздуха, спокойных рек, разнообразных мостов, переправ, мужского, женского одиночества, ласки. Целокупного мира обветренных пейзажей, архаических обрядов и современной действительности с ментами, магазинами, мобильными телефонами и ноутбуками. Маленький хрупкий фильм о любви и обычных людях с поэтической складкой. Без иронии и благоглупостей.

Бредовый сюжет — приготовление, исполнение языческого ритуала — снят, смонтирован так смело, целомудренно и остро, что бредовость тут оборачивается оригинальностью. Притом совершенно естественной, не выспренней, не искусственной, не герметичной или какой угодно еще. Так — по тексту Осокина — «нежностью оборачивается тоска». Зримо, тактильно, с саднящим волнением.

Настоящее актуальное искусство. Но не в смысле, который муссируется и потребляется на арт-сцене, несмотря на очевидные художникам, кураторам тупики таких «смыслов». Этнография тут не эмблема «мультикультурных проектов», но только способность удержать свои чувства и близких от телесно-душевных разрывов.

Впрочем, победа в Канне фильма Вирасетакуна уже освидетельствовала захват мифологической (мифопоэтической) территории, намагнитив границы между воображаемым/документальным. Между сном, явью и сущим.

Алексей Федорченко, автор мокьюментари «Первые на Луне», склонен тоже эту территорию осваивать. Поначалу в партнерстве с легендами и мифами 30-х годов, теперь — с квазифольклорными сочинениями Дениса Осокина, визионера, поэта, прозаика, знатока творчества северных народов. Друга уток, его любимых птиц, и почитателя Федерико Гарсиа Лорки.

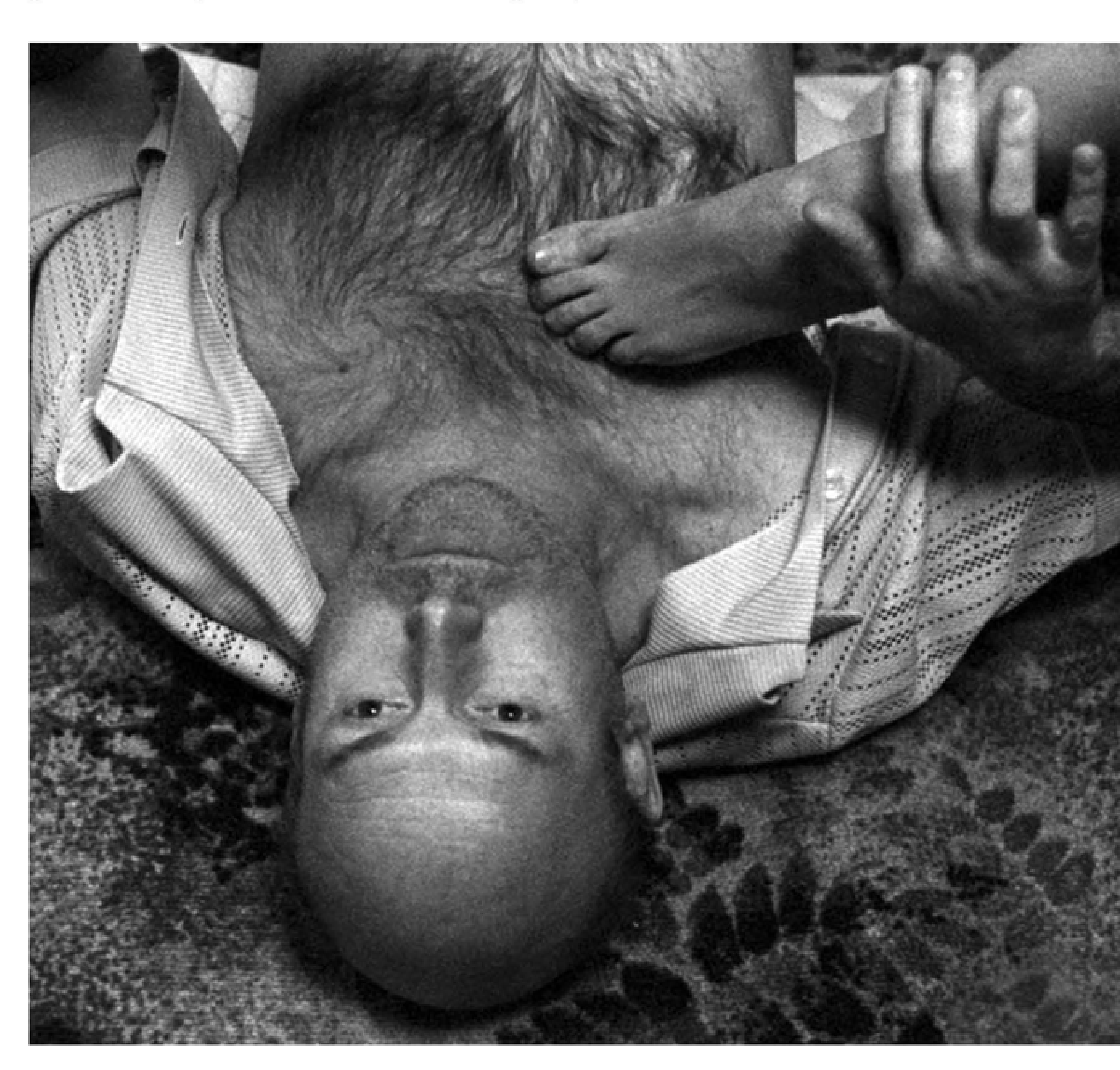
Не от Лорки ли (но не впрямую, а de profundis) в его текстах и в фильме «Овсянки» эта обожженная не красной землей, а желтыми листьями сухость или абстрактная — оголенная чувственность севера, пересеченного реками? (Живой водой, в которой после смерти растворяются меряне — воображаемая ипостась наших современников, которые так далеко, так близко.) Этот ранящий в подбрюшье эротический трепет, опаленный непогасшей страстью, но отчужденный смертью любимой.

«Овсянки» перпендикулярны главному тренду — парадокументальному кино последних десяти лет. Их своеобразие сродни примитивистскому искусству, а самодостаточность внимает сокровенному человеку, откровенным мизансценам, тоске, разлитой в воздухе картины, в ритуальном обмывании тела умершей, которую убирают, как «невесту». И — красоте. Не думала, что сподоблюсь написать это слово, ставшее синонимом кича, пошлой красивости. Но здесь — благодаря именно «фольклорным» эпизодам, прерывающим движение фабулы, — красота синонимична гармонии. Речь, действия, пластика героев составляют вещество не искалеченного, хотя привычного мира, человеческой полноценности и художественной деликатности.

Вот эпизод фотосессии на бумажном комбинате. Аист, купив птичек, возвращается домой, включает компьютер. Он и фотограф, и фольклорист, собиратель сведений о пропавшем народе. Встык — он уже на рабочем месте. Снимает в цеху. Череда портретов работниц — точных по кастингу и способу съемки — пересекает границу бытового кино и переходит на территорию contemporary art. Перемена ритма. Директор вызывает Аиста, чтобы взять в поездку и совершить языческий обряд, не забыв тут же ответить на звонок мобильника и наврать про канатную фабрику. Чудеса и обыденка разом. Вот после сожжения трупа Танюши, снятого строго, функционально и вместе с тем душераздирающе (если нежность может разрывать, а не щемить душу), Аисту в рассветной промозглости не по себе, хотя он помогает собирать бутылки из-под керосина в мусорные пакеты. А Мирон Алексеевич, закатав брюки, с кульком праха идет по водичке, а еще выбрасывает обручальное кольцо, сняв с грязной, запачканной золой руки. Обыденные жесты после незаурядного на современный взгляд обряда. *Деловитость ритуалов новой мифологии* прочувствована и прожита в этом фильме с необиходной — на грани с абсурдом — естественностью.

Участники погребального обряда «переплывают» на мост, где к ним подходят проститутки. Римма и Юля похожи на работниц бумкомбината, которых снимал в прямом тогда смысле Аист. «Привет, вы нас не хотите?» Так за-

«Овсянки»



просто они спрашивают, что невольно улыбаешься, и мужчины с легкостью отправляются с девчонками. Апсихологическое кино попадает в существо человеческих состояний, пониманий, реакций, на первый взгляд диковатых, никакой психологией их не взять, не объяснить — и единственно точных. Как внезапный смех на похоронах. (Классическое выражение скорби.) Но снимает Федорченко с Кричманом обнаженных Римму с Юлей — с пяточек до головы — как преображенных камерой ню(шек), как моделей современных художников. Как картинку с выставки фотобиеннале. Фронтально, в движении по вертикали, обрезая рамку кадра двойного портрета фоном, роль которого играет покрывало. Возвращаются они по окраинному городскому пейзажу под закадровый голос Цурило («Мы были признательны Юле и Римме; женские тела — те же реки; жаль, утонуть в них нельзя»). Такой вот реквием, а на экране — заурядный план, где трусят к проезжей дороге неприметные Римма с Юлей.

В противоположность модному парадокументализму игровых картин нулевых годов Федорченко с Осокиным двинулись в противоположную сторону. Сочетание квазидокументальной реконструкции мерянских обрядов (украшение разноцветными нитками женских волос усопшей) с выкаченной, но неизменной достоверностью среды — хозяйственного магазинчика, где покупаются топорища для костра, «Меги», сквозь ряды которой движутся попутчики, чтобы присесть у искусственного катка, поесть, помолчать, — порождает новую художественность. Она была бы немыслима не столько без оператора Кричмана, сколько без чудотворных актеров, включая Танюшу (Юлия Ауг), всплывающую в воспоминаниях мужа, во флэшбэках картины. Вот он поливает ее спелое тело водкой (в отсутствие, так сказано в повести «Овсянки», горячей воды в гостинице). Вот во время концерта, когда комбинатский хор исполняет а-капелльную «ораторию» на слова Весы Сергеева, отца рассказчика-фотографа: «Я с утра пошел в аптеку и купил мыльнянку там, а еще сухой калины и рябины килограмм...», — она смущает мужа своей близостью, а зрителей — трогательной голубой заколкой в белокурых волосах. Вот она готовится рядом с мужем, разомлевая, к любви.

Преодолевая табу, «дымя», то есть рассказывая — так принято у мерян, пока тело усопших еще на земле — об интимном, авторы «Овсянок» и актеры, о которых готова повторять, что они выше похвалы в своей обычной и таинственной безусловности, избегают экзотизмов (под видом языческих ритуалов), поэтизмов и всякой дребедени, имитирующей авторское искусство.

Рассказ Аиста — замогильные записки. Они с Мироном погибают, свалившись в Кинешме с моста по пути домой после погребения Танюши. Где-то на дне Аист нашел пишмашинку отца — поэта-самоучки, который ее утопил, мечтая по-мерянски раствориться в воде, но приняв прозаическую смерть от паленого спирта; на этой машинке сын-фотограф настучал мемуары «Овсянки», а Осокин сохранил имя автора, как А.С. в повестях Белкина. Мирон же уплыл к своей Тане.

Федорченко с компанией сняли фильм о том, как исступленно-отчужденно проживают, умирают, хоронят, вспоминают эти люди. Как бесстрастная интонация в рассказе о мужчине, женщине, чувствах эти чувства не дискредитирует и не опошляет. Как мудрости можно внять только в псевдофольклоре: «У меря нет богов, только любовь. Веровать в этот обряд так же наивно, как и желание вернуть исчезнувшую культуру. Если чему-то суждено исчезнуть, так тому и быть». Как фольклорная подкладка сюжета сообразуется с решением авторов, обратившихся к утопии в жанре роуд-муви. Как ласковость подчеркивает мужественность мужчины. Как женственность оживает сквозь память, воображение и срезы времен, лишаясь сувенирной этнографии. Как гениальная графомания Весы Сергеева (Виктор Сухоруков), которая прет из этого бедолаги с лицом сумасшедшего обреченца — «мексиканскую игрушку мне прислал кубинский друг. на башмак она похожа. в ней вода рождает звук...» — становится камертоном затерянного мирочувствия, его запахов, деталей, прикосновений.

Очарованный, а не выморочный мир. Так было и в маленьком, чудесами напоенном фильме Эдгара Бартенева «Одя» по тексту Осокина. Режиссер, будто археолог, заплывший в какую-нибудь крито-микенскую цивилизацию, а на самом деле в удорскую деревню на реке Вашке, притоке Мезени, в республику Коми, где и «Овсянки» снимались, рассказал и показал, как там жили-были, какие заветы чтили, чего боялись, как любили, куда вглядывались.

Денис Осокин — счастливое имя для режиссеров с умением превращать невозможное в реальность сотворенного кино.

АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО

Реальный волшебный мир

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ИРИНА СЕМЕНОВА



Алексей Федорченко

Ирина Семенова. Я долго пыталась приобрести кассету или скачать в Интернете ваш фильм «Железная дорога», но мне это не удалось. В прокате я его тоже не встречала. Почему?

Алексей Федорченко. Российское кино не поступает в прокат. Нет денег на рекламу. В рекламу нужно вкладывать больше денег, чем в производство. Телевидение перестало покупать из-за кризиса. Особенно неформатное кино. Или цены упали в пять-десять раз. Если Гордон останется на Первом канале, тогда артхаусное кино еще можно будет увидеть.

И.Семенова. Вы имеете в виду его программу «Закрытый показ»?

А.Федорченко. Да, конечно. После телевидения можно будет продавать кассеты.

И.Семенова. Вы были во многих странах. Где вам больше всего понравилось?

А.Федорченко. Мне не понравилось во Флориде.

И.Семенова. Почему?

А.Федорченко. Во Флориде очень некрасивые люди.

И.Семенова. Но, может, они добрые?

А.Федорченко. Может быть... В Нью-Йорке много красивых людей. И легких...

И.Семенова. А еще где?

А.Федорченко. В Израиле, в Индонезии, в Польше, на Филиппинах... во многих странах. Мне не понравилось в Вене, в Париже...

И.Семенова. Почему?

А.Федорченко. Не знаю, я сам удивился.

И.Семенова. Часто, когда какой-нибудь артист или режиссер получает приз на престижном фестивале, он переезжает в Европу или в Москву, а вы после успеха в Венеции так и остались жить в Екатеринбурге. Вы не хотели бы переехать в Москву или еще в какой-нибудь центр?

А.Федорченко. Скорее, нет. Я — домосед. Москва вообще не мой город, слишком большой.

И.Семенова. Как вы ухитрились стать кинорежиссером? Ваши родители — врачи, приличные интеллигентные люди. О кино мечтают экзальтированные девушки с рабочих окраин. А вы окончили математическую школу, технический институт. В чем дело?

А.Федорченко. Я пошел в кино из-за лени. После института я работал по распределению в НПО «Автоматик». Там нужно было каждый день вставать в шесть часов и ровно в восемь быть на работе. При входе в НПО висели часы, и ровно в восемь часов одну секунду всех опоздавших фиксировал специальный автомат. В 1989 году появились компьютеры. Я предложил начальству полную компьютеризацию моей деятельности. За это меня отпустили.

И.Семенова. Вас заменил компьютер?

А.Федорченко. Да нет. Вместо меня потом взяли четырех человек.

И.Семенова. На киностудии в те времена, наверное, зарплата была выше?

А.Федорченко. Да нет. В НПО была зарплата 280 рублей, а на киностудии — 130. Для меня тогда работа была, скорее, хобби. Зарабатывал я совсем по-другому. Я был предпринимателем, продавал шоколад, был монополистом по плавленым сыркам. Может быть, я остался бы в бизнесе, если бы это было не так опасно для жизни. В 1993 году на Свердловскую киностудию пришел новый директор, Георгий Негашев. Я захотел работать с ним. Мне показалось, это интересно. Я еще в студенческие времена в комитете комсомола занимался культмассовой работой под руководством Валентины Михайловны Евсеевой. Что она преподавала в УПИ, я уже не помню. Но из тех, кто тогда занимался под ее руководством культмассовой работой и самодеятельностью, многие ушли потом в культуру. Кто-то сейчас в театре работает.

Я рано начал читать. И читал много, как моя дочка сейчас. Она читает по одной книжке в день.

И.Семенова. Сколько лет вашей дочке?

А.Федорченко. Семь. Так вот, в школе я прочитал восемнадцать томов Чехова. Очень любил Бунина, Ремарка, Куприна, Гоголя, конечно. Позже полюбил Платонова, японцев, особенно хокку. Сейчас я люблю читать воспоминания Катаева, Олеши, Зощенко, Софьи Федорченко.

И.Семенова. Федорченко?

А.Федорченко. Это моя однофамилица. Недавно я открыл писателя Эрланда Лу. Из современников мне нравится Алексей Иванов, его книга «Географ глобус пропил». Я дружу и сотрудничаю с Денисом Осокиным. Классику не перечитываю. Зря, наверное. В современной поэзии мне нравится минимализм, а в живописи — примитивизм.

И.Семенова. Вам нравится Руссо?

А.Федорченко. Ну... это великий художник. Он жил давно и очень далеко. Мне ближе современный русский художник Иван Уруев, есть такой. Еще мне нравится Осокин, он живет на Волге, в Юрьевце.

И.Семенова. А что вы любите в кино?

А.Федорченко. Я люблю фильмы на стыке документального и игрового кино. Мне очень понравился «Тюльпан» Сергея Дворцевого, «Свободное плавание» Бориса Хлебникова, «Время жатвы» Марины Разбежкиной, «Ты, жи-

вущий» Роя Андерсена, «Безмолвный свет» Карлоса Рейгадаса. Я с большим интересом слежу за творчеством представителей румынской «новой волны». Мне понравился фильм «Смерть господина Лазареску» Кристи Пую.

И.Семенова. Я так понимаю, что из названного русский зритель при всем желании ничего не сможет увидеть...

А.Федорченко. Фильмы Кристи Пую и Карлоса Рейгадаса наверняка можно приобрести на дисках. Из того, что я видел в кинотеатре в последнее время, мне больше всего понравился очень пошлый и очень смешной фильм американского режиссера Ларри Чарлза «Бруно». Когда мы покупали билеты, кассирша предупредила: «Не ходите». Видимо, мы показались ей приличными, солидными людьми. Фильм действительно шокирующий и очень вульгарный. Он построен на провокациях, но совсем другого рода, не так как фильмы других режиссеров, которые работают в этой технике. Прекрасная работа актера Саши Барона Коэна.

И.Семенова. А какой ваш фильм вам больше всего нравится?

А.Федорченко. Мой любимый фильм Алексея Федорченко — «Шошо». Это документальная сказка на марийском языке.

Реальный волшебный мир, особая стилистика — он снят по сказке Дениса Осокина «Новые ботинки». Колдуны, гадалки, боги, эстетизация реальности. Продюсер Алсен Хейл. «Шошо» в переводе с марийского значит «весна». В фильме есть три русских слова: метель, скумбрия, ботинки.

И.Семенова. Фильм на марийском?

А.Федорченко. Да, на марийском. Один день из жизни марийской деревни. Но все понятно. Фишка в том, что это фильм о языческих жрецах (картах). Карты играют сами себя. Это очень интересно, потому что фильм рассказывает об одном из последних анклавов язычества на территории нашей страны[1].

И.Семенова. Вы считаете, что кино — визуальное, а не драматическое искусство и имеет культурологическое значение?

А.Федорченко. Нет. И драматическое тоже. И философское.

И.Семенова. И политическое, и публицистическое, и социальное... Вам нравится Михаил Ромм?

А.Федорченко. Я предпочитаю Эйзенштейна. Мне очень нравится Лени Рифеншталь.

И.Семенова. Как вы думаете, гений и злодейство две вещи несовместные? Пушкин был прав?

А.Федорченко. Кажется, нет. Многие гении — очень неприятные люди. И наоборот...

И.Семенова. Что вы намерены делать дальше?

А.Федорченко. Буду работать с Денисом Осокиным. А пока я завис с «Овсянками».

Екатеринбург, 2009

[1] Алексей подарил мне кассету с этим фильмом. Сюжет очень прост. Главный герой едет из села в районный центр покупать ботинки. Фильм напомнил мне творчество «Митьков». Я не очень хорошо знаю религиозные обряды марийцев, но все, что я видела, мне показалось еще одной гениальной и остроумной мистификацией Алексея. Это доставило мне эстетическое удовольствие, хотя, конечно, я не поняла ни слова.

К О М М Е Н Т А Р И И

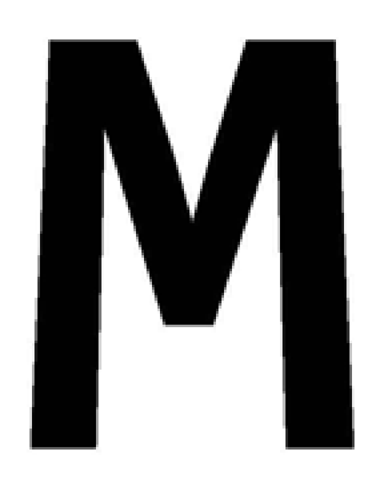


Юрий Васнецов.
«Три медведя».
1935

АЛЕКСАНДР РУБЦОВ

Маша и Медведь

МОДЕРНИЗАЦИЯ КАК ХАРАКТЕР И СТИЛЬ



Модернизацию осуществляют люди — со своим характером и манерой действовать. Речь не о лидерах и элитах, но о более общем контексте. В нем — образ нации, культурный тип, определяющий успех или провал проекта. Модернизация и есть изменение этого типа, устранение архаики, приведение к современности. Интеллектуальный стиль, этика и эстетика поведения и отношений определяют развитие технологий, экономику, политику, даже идеологию.

Характер задачи. Ловушки

Модернизацию приходится делать поперек общего настроя. Она необходима для предотвращения катаклизмов обвала сырьевой экономики. Но пока обвал не состоялся или хотя бы не навис более ощутимо, все будет располагать к инерции. Хуже того, на фоне общей социальной индифферентности институционально-политический обвес сырьевой экономики (ресурсный социум) будет отчаянно, но очень организованно сопротивляться любым изменениям. Модернизацию делают энтузиасты, но паразиты — никогда, а их много, и они теряют все. Такая модернизация может пройти только как война за государство. Стационарный бандит (каковым и стала часть системы власти) будет отстреливаться до последнего, и только на поражение. У нас это пока не осознали, но только и именно потому, что реальные институциональные действия в сфере модернизации толком не начинались. А там, где начинались, бойня уже была не на жизнь, а на смерть: смотри историю административной реформы, кардинальные смены принципов технического регулирования, переход к саморегулированию. А это лишь слабое звено.

Историческая ловушка. Чтобы вырваться из нее, а мы в ней уже с потрохами, необходимы особый настрой, характер, воля и другие мозги. Может ли модернизация стать возможной до того, как она окажется не нужной, то есть когда будет уже поздно? Необходимы прозрение и неординарный сгусток политической воли (как это ни прискорбно и старо). Нужен мегапроект. И это в стране, не раз учившей человечество тому, как плановые начинания по изменению себя и мира заводят в исторические тупики! И это в эпоху, которая уже более полувека рассматривает мегапроекты не иначе как опасные анахронизмы!

Вторая ловушка. Надо входить в большой и быстрый проект, когда ничто к этому не располагает, кроме смутных соображений отдельных особо проницательных субъектов, говорящих о «тупике», «выживании», «самом существовании страны». Вместе с тем надо запускать этот проект, на ходу пересматривая само отношение к проектности, на корню меняя стиль социального проектирования с привычными для нас технологиями реализации проектных предложений. Это как если бы Петр взялся строить новую столицу, а получить ему надо было не трехлучевую геометрию поверх ортогональной сетки, а кривые, спонтанные и очень свободные прелести Замоскворечья. И сделать это должны были бы не рабы, которыми мостили болота, а свободные, хуже того, еще только освобождаемые люди.

Мегапроект в эпоху постмодерна

Постмодерн и есть критика эстетики, этики и реалий тотального проектирования. Вблизи кажется, что это реакция на «Современное Движение», пионеры которого едва ли не соревновались в любви к порядку и в паролях тотальности: «от дверной ручки до системы расселения» (Ле Корбюзье), «от кофейной чашки до планировки города» (Гропиус). Но здесь важен именно размер, масштаб этой упорядоченности, а не просто ее стиль (функционализм, конструктивизм). Это не просто очередной цикл в большой истории раскачивания известного «маятника Вёльфлина» (от большей упорядоченности, правильности и регулярности к большей свободе, иррациональности и органике — и наоборот). Это кризис взаимоотношений между искусством и неискусством. Как если бы на нас надели наушники и «заковали» в музыку — затея безумная при любом качестве и стиле музыки, от которой не отключиться. Архитектура вплотную к этому подошла — и все поняли, что нельзя жить в реализованном в натуральную величину макете, каким бы замечательным он ни был.

Это поняли не только в архитектуре и градостроительстве, не только на примерах Тольятти или Бразилиа. В былом культе проектности — вся история техногенной цивилизации, теперь фундаментально пересматривающей собственные основания. Если брать идеологию, социум, политику и геостратегию, то на пике именно этой линии усовершенствования себя и мира в прошлом веке столкнулись два тоталитарных колосса, похоронив под своими обломками миф Большого Проекта.

Постмодерн, как и всякая реакция, несет на себе родимые пятна того, на что он реагирует. Своими коллажами цитат из руинированных текстов он именно имитирует утраченную сложность, противоречивость и спонтанность. То, что всегда было, но никогда прежде не ценилось в естественно сложившейся среде, поскольку хватало с избытком — как воздух, который не замечают при нормальном дыхании. Постмодерн тем самым выворачивает саму онтологию порядка и спонтанности. В общественных пространствах, всегда воплощавших социальную организацию, эстетику плана и регулярности, он теперь имитирует естественность и свободу, тогда как приватные пространства, наоборот, организуются с удручающей регулярностью, частной жизни вовсе не свойственной. Это — точное отражение складывающейся политической конструкции, ее прямой слепок. «Наверху» нагнетается дефицит регулярности и порядка, правильности и формальной заорганизованности. Новой бюрократии катастрофически не хватает бюрократизма; пространства власти крайне прихотливы, запутанны, капризны, порой просто кудрявы. Приватные пространства зарегулированы и правильны до отвращения, как типовой многоквартирный дом.

Будущее за отказом от постмодернистской имитации органики и за созданием таких форм порядка, для которых естественная хаотичность приватного была бы естественным дополнением — как в исторической среде, в которой на хребет «архитектуры произведения» было насажено мясо города —

«вторая архитектура», архитектура «спонтана» (А.Ксан). Этот «новый» стиль вновь заковывает все, что связано с властью и централизацией, в отточенно простые, чеканные, правильные и регулярные формы, а приватной жизни возвращает свободу и спонтанность. Но уже как ценность высшего порядка, однажды потерянную и реализуемую к тому же на основе новых, продвинутых технологий трансформации и адаптации локальных, частных конструкций и пространств. Этот образ рисует приемлемую схему самого мегапроекта российской модернизации и стиля его реализации: отказ от прямой организации приватных пространств в пользу создания условий для их максимально свободной самореализации. *Правильное здесь не носят* — и только потому оказываются в состоянии генерировать умопомрачительные инновации.

В противном случае мы так и останемся в плену постмодернистской имитации естественности и свободы, но еще и вполне «совковой», то есть лишенной иронии, свойственной настоящему постмодерну. Мы берем стиль, в который другие, шутя, лишь играют, и, тащась от его сугубо формальных приемов, реализуем их всерьез, «чтобы красиво» — будь то московский и особенно провинциальный «постмодерн» в архитектуре или стиль идеологии и пиара власти в большой политике Российской Федерации.

Мифология и декор. Инфантилизм, зрелость, рефлексия

В исторически сложившейся среде другая онтология сложности и противоречий. Там за каждой милой несуразицей, за каждой царапиной на камне стоят реальные жизненные события. «Сложность» постмодерна в этом смысле — откровенный декор, украшательство. Если вас воротит от порядка, давайте я вам специально сделаю «случайное», запроектирую как бы спонтанное.

Такой постмодерн уже уходит. Он был заведомо обречен, он не современен. Но это именно тот стиль идеологии, политтехнологий и пиара власти, который у нас процветает. Сплошная имитация живой жизни с ее «неожиданными» поворотами и эстетически приемлемой сложностью. Особый политический театр. Театр абсурда, но он здесь не отражает экзистенцию абсурдности жизни, а подается всерьез, в уверенности, что ее поймут как логику и мудрость, хотя абсурдность, например, театра номенклатурных выдвижений и назначений очевидна даже убогим. Это постмодерн, но без иронии со стороны авторов и исполнителей. Он все чаще вызывает гомерический смех в зале.

Этот театр вываливается на публику в таком количестве, что все не обсмеешь и что-то контрабандой все же записывается в сознании. Этот характер психики, стиля поведения описывается в разных терминах — от игривости до инфантильности. Власть по-детски верит в то, что ее сказка воспринимается всерьез. Народ по-детски поддается, тоже играя в сказку, а сплошь и рядом по-настоящему и очень опасно заигрываясь. Двенадцать месяцев в году экраны телевизоров не покидают два соревнующихся Деда Мороза с мешками подарков большим детям. В таком стиле и с таким характером модернизацию не сделать.

В начале прошлого века религиозный мыслитель и историк Георгий Флоровский произнес пронзительные слова: «И вдруг все стало очень серьезно». В начале этого века все уже ничуть не менее серьезно. Тогда рабочие, крестьяне, солдаты и матросы как-то очень по-детски сходили в Эрмитаж — и страна более чем на полвека погрузилась в мрак средневековья. Сейчас мрака меньше, но средневековье осталось, даже возвращается. Элементы неофеодализма прорастают буквально во все ткани экономики и политики, сознания, даже культуры. Политическая «церковь» сама плодит секты, в том числе детские. Мифология, темные верования, политический оккультизм, подспудный страх и дешевый экстаз — все это станет знаками нашего времени, как его потом опишут историки.

Модернизация уже назрела и перезрела. Это прежде всего процесс взросления, освобождения от инфантильности, пробуждение рациональности и воспитание рефлексии. Наш большой детский сад, даже не дорастающий до сельского схода, на модернизацию в принципе не способен. Будущее требует от страны зрелости и очень взрослой ответственности. От элит в первую очередь, хотя и не только от них. Это значит, что далее нельзя править ценой инфантилизации населения, значительная часть которого уже напоминает Машу в гостях у Медведя: «Сейчас меня покормят! Сейчас я буду кушать!»

Это значит, что особо взрослых надо лелеять, а не запугивать. Инакомыслием на начальном этапе оказывается любая инновация. Дух инноваций является лишь в среде, в которой инакомыслие культивируется. Трусость и конформизм — не тот характер, с которым делают модернизацию и процветают.

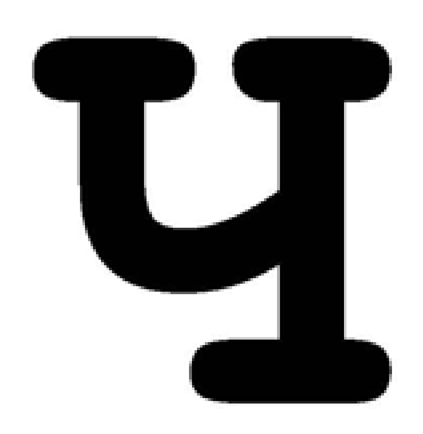
И наконец, надо избавляться от эстетики «крупной формы». Нынешние большие и даже особо большие формы строят не из крупных блоков, а начиная с кирпичиков, с атомарного уровня. Так и нашу империю не восстановить, свинчивая распавшиеся куски. Современные империи — финансовые, информационные, технологические и прочие — сращиваются диффузией атомов на идеально полированных поверхностях — они обладают уникальной прочностью на разрыв.

Это имеет прямое отношение к российской модернизации и к самому инновационному процессу. Эту модернизацию нельзя сделать только пересадкой целых органов, тем более на протезах. Оздоровление, омоложение организма должно начинаться с молекулярного, с генетического уровня. Это совсем другая биология, эстетика и этика процесса, предполагающая максимум локальной свободы. Никто не знает, в какой точке этого креативного пространства зародится инновация, которая завтра еще раз изменит мир. Если же у нас этого пространства не будет, не будет и инноваций, при любых инкубаторах. А значит, страна не будет иметь никакого отношения к пулу государств, заслуживших (или присвоивших) право управлять будущим. Пусть и с когда-то неплохим потенциалом, который не сработал не только из-за ошибок в стиле, недостатков характера, но и мелкотравчатой, неосмотрительной жадности власти.

ИСТОРИЯ В ЖАНРЕ ГЛЯНЦА

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

Человек с молоточком



то же мы все о бренном да о сиюминутном: то о Дне города, то, напротив, о гей-параде, то о мотоциклах, то о джипах... Пора и о вечном подумать, о душе. А с душой у нас в России все в порядке. Ее у нас есть! Причем иногда даже больше, чем хотелось бы.

Заказываю недавно в интернет-магазине плитку для ванной. Нашел, звоню, договариваюсь о доставке. Интересуюсь: а если она по цвету не подойдет, можно будет ее вернуть? И слышу в ответ от девушки-менеджера: «А вы знаете, какая у меня зарплата? Семнадцать тысяч! И если вы вернете плитку, с меня вычтут десять процентов от суммы вашего заказа! Вы считаете, можно жить в Москве на такие деньги?»

Одна моя знакомая продавала «Туарег». Дала объявление в Интернет. Из первых десяти позвонивших девять тут же начинали грузить своими проблемами. Один предлагает две трети суммы, а треть должен подвезти брат из Ростова, но только через неделю, раньше выехать никак не сможет. Другой говорит, что не может продать свою машину дороже миллиона и предлагает опуститься до этой суммы, потому что других денег у него нет. Третий рассказывает про проблемы с тещей и как ему срочно нужен внедорожник для дачи. И так далее.

Это удивительное умение приплетать свою проблему к бизнес-транзакции называется у нас душевностью. Мы, русские, как никто, умеем терпеть, сострадать и прощать. Мы этим гордимся, это своего рода бренд России, который Достоевский называл «всемирной отзывчивостью», а Чехов писал о «человеке с молоточком», который должен стоять за дверью каждого счастливого человека и напоминать о несчастных и обездоленных — ну и заодно о нищенской зарплате менеджера, чужой теще и чьем-то брате в Ростове.

И ладно бы это касалось только бизнеса. Мы на каждом шагу вникаем в чужие проблемы, все понимаем и все терпим. В России задолго до Достоевского и Чехова принято было жалеть убогих и виновных и понимать, что виноваты во всем не они, а жестокие обстоятельства. «Среда заела». «Не мы такие, а жизнь такая». Припарковал человек машину на Мясницкой третьим рядом, создав пробку аж до Садового кольца? Так больше негде было: у нас парковок нет, а искать место в соседних переулках он не привык. Перекрыл президент своим кортежем движение на полчаса? Так ему иначе нельзя — вражеские снайперы не дремлют. Бегает по парку питбуль без намордника? Что делать — он с намордником не умеет, не научили. Курят соседи на лестнице, так что до первого этажа не продохнуть? Что поделать — у них дома малень-

кий ребенок, не на улицу же их выгонять. Поставил дядя Петя свой ржавый «Москвич» на вечный прикол у подъезда, перекрыв проход, так что все ходят боком, по травке — так он же пенсионер, у него нет денег на утилизацию, не штрафовать же ветерана. Избил муж жену? Так это он не со зла, а по пьяни. Кинул человек партнера по бизнесу? Так у нас такие правила игры, иначе нельзя. И далее по кругу.

И сами в ответ мы ведем себя точно так же, потому что окружающие поймут и простят. Опаздывая на встречу, бросить машину на тротуаре или на троллейбусной остановке — люди поймут, обойдут, протиснутся. А опоздав на работу, можно рассказать начальнику о заболевшем с утра ребенке, вставшем поезде в метро, сломанном по дороге каблуке. Или вот еще тест: кто из вас, будучи остановлен гаишником за нарушение, не начинал грузить его рассказами об опоздании в аэропорт, на совещание, к тому же больному ребенку и о прочих жизненных обстоятельствах непреодолимой силы, вынудивших вас нарушить ПДД?

Пакт о взаимном прощении, который мы называем отзывчивостью и душевностью, чрезвычайно удобен. Иногда даже говорят, что это некая смазка, которая позволяет легче производить транзакции и упрощает сделки. Беда в том, что это не смазка, а ржавчина, которая разъедает все наши общественные отношения, институты и контракты, делает их не просто гибкими, а необязательными (то есть фактически недействительными) и плодит коррупцию. За нашей душевностью кроется неспособность к модернизации. Потому что главная черта современного общества (против которой протестовали и Шекспир со своим Шейлоком, и Бальзак со своим Гобсеком, а вслед за ними и вся русская литература, от пушкинского Скупого рыцаря до старухи-процентщицы) — умение оторвать сделку от человека, деперсонализовать транзакцию. Когда закон един для всех, для всех одна цена и одинаковые штрафы, невзирая на социальное положение, заслуги перед обществом или родственные связи, то на круг выходит проще жить. Общие транзакционные издержки общества ниже. Всем одинаково тяжело парковаться за несколько кварталов или даже станций метро от офиса, всем одинаково накладно платить драконовские штрафы за неправильную парковку — но в итоге всем же одинаково удобнее ездить и жить в городе, свободном от брошенных повсюду кое-как машин.

Но русскому человеку этого не понять. Нам подавай индивидуальную лазейку в системе и свои особые, «человеческие» отношения с ней. Отсюда, кстати, наши жалобы на черствость и бессердечность европейцев, которые проявляют свою душевность и сострадание по строго определенным поводам: перечисляя деньги в благотворительные фонды (сохраняя при этом квитанцию для налогового вычета), собирая старую одежду для жителей бедных стран или строя повсюду пандусы и съезды, так что город весь абсолютно доступен для инвалидов в колясках. Но когда речь заходит о превышении скорости, парковке в неположенном месте или неправильно отсортированном мусоре, вся человечность европейца тут же пропадает: извольте платить штраф. И тут душа русского человека вопиет: вселенская несправедливость! Подать сюда Достоевского со слезинкой и Чехова с молоточком!

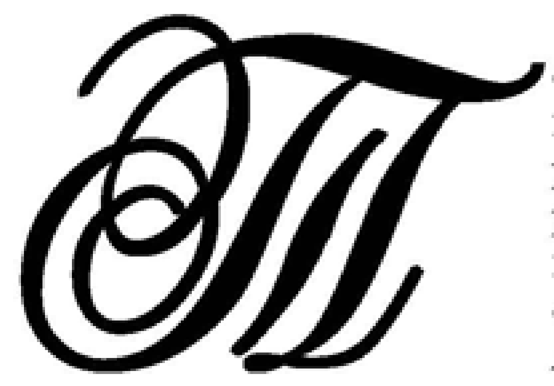
А может быть, и нет никакой особой русской душевности, а просто есть вселенская лень и разгильдяйство, а душа — отличная отмазка от необходимости соблюдать правила. Но тогда надо оставить все разговоры о модернизации и инновации и жить не по закону, а по благодати, по понятиям, по душе. Каковая является главным природным ресурсом нашей необъятной родины, по шпалам которой ходят люди с молоточками и стучат, стучат, стучат...

В К Л А Д   В   И С Т О Р И Ю

СЕМЕН ЭКШТУТ

Осень империи

ДНЕВНИК ГЕНЕРАЛ-ФЕЛЬДМАРШАЛА Д.А.МИЛЮТИНА



олько в России на протяжении жизни нескольких поколений «лишний человек» мог быть героем своего времени. Государство Российское рождало множество талантливых многообещающих молодых людей, о которых со временем скажут, что в прошлом у них было блестящее будущее, так и не ставшее настоящим. На Западе интеллектуал имел возможность не только служить на государственной службе, но и обслуживать буржуазию: в 30-е годы XIX века в Европе началась промышленная революция, и образованный человек был нужен в банках, в промышленности, на транспорте, в юриспруденции... В это же время российский интеллигент витал в сфере отвлеченных понятий: он не знал ни сферы экономики, ни сферы реальной политики, ни сферы права.

На этом контрастирующем фоне судьба выпускника Московского университета Дмитрия Алексеевича Милютина (1816—1912) поражает видимым благополучием и несомненным успехом. Не обладая ни громким именем, ни солидным состоянием, ни влиятельными покровителями, он сумел благодаря своим незаурядным способностям, трудолюбию и завидной целеустремленности сделать блистательную карьеру и добиться высших почестей: дослужился до чина генерал-фельдмаршала, получил графский титул и был удостоен всех высших российских орденов. В течение двух десятилетий он возглавлял Военное министерство и был одним из главных деятелей Великих реформ. «Это центральная личность всего царствования Императора Александра II... Петр Великий и Меншиков, Императрица Анна и Бирон, Екатерина и Потемкин, Александр II и Милютин! Эти два последних имени неразлучны и неразрывны»[1]. Не отличавшийся ни искательством, ни раболепием, ни низкопоклонством, военный министр Милютин пользовался неизменной поддержкой императора Александра II, так и не рискнувшего уволить его в отставку, несмотря на многочисленные попытки аристократической оппозиции избавиться от либерального министра, которого она считала «красным».

Милютин достиг феерического успеха: он разработал план обширных военных реформ, добился необходимых властных полномочий для их вопло-

[1] Мемуары графа С.Д.Шереметева. Составление, подготовка текста и примечания Л.И.Шохина. М., 2001, с. 141.

щения, осуществил эти реформы и успел пожать их плоды. Уже находясь в отставке, Дмитрий Алексеевич написал семь обширных томов своих воспоминаний и оставил пять томов дневников. Всю свою долгую жизнь он самозабвенно трудился, став военным министром, спал не более пяти или пяти с половиной часов в сутки. «Великий трудолюбец» — так называли его современники. Без его уникальных мемуарных источников невозможно реконструировать историю пореформенной России. Милютинское мемуарное наследие позволяет нам избежать двух крайностей: либо безуспешно пытаться отыскать в далеком прошлом следы «революционной ситуации», либо скорбеть по России, которую мы потеряли.

Отныне исследователь, желающий постичь логику российской истории в эпоху Великих реформ, должен будет писать свои сочинения, опираясь прежде всего на воспоминания графа Дмитрия Алексеевича Милютина.

Один из главных и наиболее последовательных сподвижников императора Александра II выступил на авансцену истории в качестве ключевого деятеля эпохи Великих реформ зрелым, вполне сформировавшимся человеком, имевшим за плечами солидное базовое образование — общее и специальное военное, опыт кропотливой научной деятельности в качестве военного историка, а в должности начальника Главного штаба Кавказской армии — бесценный навык руководства войсками в боевой обстановке. В императорский период истории России биографии важнейших государственных деятелей складывались преимущественно как биографии служебные, и формулярный список был наиболее верным отражением их жизни и судьбы. Однако даже самая успешная карьера не обходилась без неприятностей по службе, и почти во всех мемуарах мы можем отыскать горькие жалобы на несправедливость начальства, интриги совместников, незаслуженные удары судьбы. (Я склонен предполагать, что Павел Иванович Пестель, один из самых блистательных российских умов девятнадцатого столетия, никогда не стал бы революционером, если бы его карьера с самого начала сложилась более удачно. Пестеля обошли чином после окончания Пажеского корпуса первым учеником, долго не жаловали чин полковника и не назначали командиром полка.) Служебная деятельность Милютина является ярчайшим исключением из этого общего правила. Он окончил Благородный пансион при Императорском Московском университете с серебряной медалью, а уже через год в возрасте семнадцати лет был произведен в офицерский чин прапорщика лейб-гвардии. Успешная учеба в Императорской Военной академии принесла ему не только малую серебряную медаль, но и два чина за успехи в науках: в те времена успешная учеба не считалась частным делом обучающегося, и власть считала своим долгом поощрять эти успехи чинами и орденами. В 1840-м, в неполные двадцать четыре года, Милютин был уже гвардии капитаном, награжденным двумя боевыми орденами и медалью за участие в экспедиции на Кавказе и штурме аула Ахульго. Чтобы оценить уникальность этих отличий, следует помнить, что капитан гвардии по Табели о рангах был равен армейскому подполковнику, и многие сверстники Милютина не поднялись по службе выше чина поручика и не имели знаков отличия. В 1841 году Лермонтов, бывший двумя годами старше Милютина, погиб на дуэли в чине армейского поручика, которого, несмотря на многократные боевые заслуги и неоднократные представления, так и не удостоили награждением. Лермонтову было отказано даже в ордене св. Станислава 3-й степени в петлицу. Когда же этим невысоким орденом отметили Милютина, то его непосредственный начальник счел награду «недостаточною» и даже собирался написать новое представление, чтобы отличившегося офицера наградили «более достойным образом», однако благое намерение так и не было исполнено. Спустя десятилетия граф Дмитрий Алексеевич прокомментировал это так: «Впрочем, я был всегда довольно равнодушен к наградам, и в настоящем случае даже и не считал себя вправе сетовать, сравнивая свое слабое участие

в бою с подвигами самоотвержения стольких других строевых офицеров, оставляемых вовсе без награждения»[2].

Дмитрий Алексеевич обладал редким для России качеством — умением соизмерять свои расходы с наличными доходами. Он никогда не жертвовал необходимым в надежде приобрести излишнее. Полная драматизма судьба его отца, которого постоянно преследовали денежные неудачи и неоплатные долги, послужила для него хорошим уроком. Если его отец Алексей Михайлович для поддержания престижа и так называемого приличия нередко позволял себе избыточные при его небольшом состоянии траты, то Дмитрий Алексеевич никогда не прибегал к мотовству как средству обеспечения кредита у людей своего круга и не прикрывал недостаток собственных средств «наружным блеском обыденной жизни». Такое поведение в корне противоречило системе ценностей благородного сословия. Однако хотя Алексей Михайлович так и не сумел оставить детям приличного наследства, он был редким примером русского дворянина, кто еще в первой трети XIX века понял, что хорошее образование способно стать достойной заменой отцовскому наследству. «Я не надеюсь обеспечить существование моих детей; я только хочу дать им образование, которое заменит им состояние...»[3] Именно такое образование получили его сыновья в университете. Успешное окончание университета позволяло начать службу сразу с XII или даже с X класса Табели о рангах и открывало возможность сделать карьеру. Однако дворянские недоросли неохотно шли в университет. Это было время, когда они «пугались премудрости и такому множеству наук, не почитая их для одной головы возможными... Самое слово: студент, звучало чем-то не дворянским!..»[4] Для дворянина хорошее образование ассоциировалось с привилегированным учебным заведением, таким как Пажеский корпус, Александровский лицей или Училище правоведения. Их выпускники получали существенные служебные преимущества, которые играли роль мощного ускорителя будущей карьеры. Отличные успехи в учении и примерное поведение награждались при выпуске пожалованием чина IX класса Табели о рангах — на один ранг выше, чем после окончания университета со степенью кандидата. Будущая придворная, военная и гражданская элита Российской империи рекрутировалась из числа выпускников именно этих учебных заведений. В них давали очень хорошее общее образование, прекрасное знание иностранных языков и прививали воспитанникам умение непринужденно держать себя в свете. Иными словами, хорошее образование отождествлялось со светским лоском и служебными преференциями, а не с практическими познаниями, способными достойным образом прокормить их обладателя в будущем. Граф Лев Николаевич Толстой, демонстративно бравируя своим аристократизмом, написал в черновиках эпопеи «Война и мир», что он никогда и ничему не учился для того, чтобы приобрести профессию.

«Я не мещанин, как смело говорил Пушкин, и смело говорю, что я аристократ и по рожденью, и по привычке, и по положению. Я аристократ потому, что вспоминать предков — отцов, дедов, прадедов моих, мне не только не совестно, но особенно радостно. Я аристократ, потому что воспитан с детства в любви и уважении к высшим сословиям и в любви к изящному, выражающемуся не только в Гомере, Бахе и Рафаэле, но и во всех мелочах жизни. Я аристократ, потому что был так счастлив, что ни я, ни отец, ни дед мой не знали нужды и борьбы между совестью и нуждою, не имели необходимости никогда ни завидовать, ни кланяться, не знали потребности образовываться для денег и для положения в свете и т.п. испытаний, которым подвергаются

[2] Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина. 1816—1843. М., 1997, с. 252.
[3] Там же, с. 84.
[4] Д м и т р и е в М.А. Московские элегии: Стихотворения. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1985, с. 152.

люди в нужде. Я вижу, что это — большое счастье, и благодарю за него Бога, но ежели счастье это не принадлежит всем, то из этого я не вижу причины отрекаться от него и не пользоваться им»[5].

Все российские монархи с гордостью носили военный мундир и были искренне убеждены в том, что Российская империя — это государство военное, поэтому самодержец обязан владеть военным делом. Со времен императора Петра Великого воинские чины почитались более престижными, чем чины статские того же ранга. Армия нуждалась в специалистах — артиллеристах, саперах, военных инженерах, военных медиках. И этих специалистов готовили в учебных заведениях военного ведомства. Однако офицеры специальных родов оружия, как их тогда называли, могли рассчитывать на карьеру успешную, но не блестящую. Они всегда были на вторых ролях: это объяснялось отчасти тем, что даже самые лучшие из них никогда не могли похвастаться светским лоском, без которого трудно было представить себе любого выпускника Пажеского корпуса. Если так дело обстояло с военными, что же говорить о статских?! Государство уже нуждалось в профессионалах, но еще не научилось ценить их должным образом. После поражения России в Крымской войне положение начало постепенно меняться: заметно возросла потребность в профессиональных знаниях. И братья Милютины сполна использовали открывшуюся возможность. Они были психологически подготовлены отцом к тому, что средства к жизни им лично предстоит зарабатывать конкретным делом, и полагались на собственные знания, а не на отцовское наследство — и этот расчет великолепно оправдал себя в пореформенной России. Николай Милютин, один из главных деятелей крестьянской реформы, дослужился до чина тайного советника, был членом Государственного совета и имел звание статс-секретаря Его Императорского Величества. Безвременно ушедший из жизни Владимир Милютин был профессором Петербургского университета. Борис Милютин имел генеральский чин действительного статского советника и занимал должность товарища (заместителя) главного военного прокурора. Таким образом, расчет Алексея Михайловича блестяще себя оправдал.

К глубокому сожалению, представители благородного сословия, несмотря на все служебные преимущества, даваемые университетским образованием, неохотно отдавали своих сыновей в университет и вплоть до отмены крепостного права дворяне были приучены к казарменной дисциплине, но не были готовы к труду и не имели навыков серьезной и систематической умственной работы. Именно это обстоятельство печальным образом сказалось на судьбах русской дворянской культуры. После эмансипации крестьян доходы подавляющего большинства помещиков резко сократились. Пришлось забыть о безбедном существовании за счет крепостных. Для того чтобы вести привычный образ жизни, необходимо было работать. В обществе возрос спрос на профессиональные знания, приобретение которых было неразрывно связано с многолетним усердным трудом. Лишенное экономической независимости и не имевшее привычки трудиться, дворянство было обречено.

Начавшийся в Западной Европе промышленный переворот докатился и до России. В жизни всех сословий возросла роль рационального начала, которое плохо вписывалось в привычную систему ценностей. Дворянство воспринимало себя как служилое сословие. Что же представляла собой в Российской империи служба престолу и Отечеству? Рациональное начало никогда не играло в этой службе главной роли. Дворянин служил ради чинов и знаков отличия, обретение которых не вело к «приращению карманных богатств». Более того, воинская служба, а особенно служба в гвардии, была сопряжена с непомерными для его состояния тратами. Расходы гвардейского офицера на шитый золотом мундир, строевую лошадь, амуницию и поддер-

[5] Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. М., 1949, т. 13, с. 239.

жание гвардейского шика абсолютно не покрывались государевым жалованьем. Если родные не имели возможности регулярно посылать офицеру деньги, то он не мог позволить себе продолжать службу: очень часто выход в отставку объяснялся «домашними обстоятельствами» — не служебными неудачами или нежеланием служить, а неимением необходимых средств. Даже богатейшие владельцы нескольких тысяч крепостных с трудом выносили непомерные материальные тяготы гвардейской службы. Офицеры лейб-гвардии Гусарского полка, справедливо считавшегося одним из самых шикарных, дорогих и престижных, ухитрялись проматывать состояние в течение всего-навсего пяти лет; и очень богатые офицеры не могли себе позволить роскошь более продолжительной службы в этой, как бы мы сейчас сказали, элитной части. Что же говорить об офицерах среднего достатка? Бедные дворяне вообще в гвардии не служили.

Каким же образом не имевший родового имения и не получавший денег из дома Дмитрий Алексеевич Милютин ухитрялся жить в Петербурге и успешно служить в лейб-гвардии — сначала в гвардейской артиллерии, а затем в Гвардейском Генеральном штабе? В 1834 году только что произведенный в гвардейские офицеры прапорщик Милютин, живя в столице, чуждаясь столичных развлечений и ведя очень скромную жизнь, издержал 3000 рублей ассигнациями, что по тогдашнему курсу составляло 850 рублей серебром. Такое годовое жалованье получал его отец, имевший солидный чин статского советника и занимавший видный пост управляющего делами в Комиссии по постройке храма Христа Спасителя в Москве. Государево жалованье гвардейского прапорщика было 476 рублей серебром. Откуда же молодой офицер, не делавший частных долгов, изыскал недостающие средства? Дмитрий Алексеевич зарабатывал литературным трудом. Он писал статьи для издававшегося в Петербурге книгопродавцом Адольфом Плюшаром «Энциклопедического лексикона». Блестящий гвардейский офицер, чтобы покрыть дефицит своего бюджета, был вынужден трудиться как «пролетарий умственного труда», зарабатывая деньги своим пером и своими знаниями. Надо ли говорить, что для 30-х годов XIX века подобный образ жизни был явлением исключительным?!

Была еще одна наследственная черта, которая заметно выделяла этого офицера на фоне легкомысленных сверстников и циничных современников. Алексей Михайлович Милютин привил сыну уважение к ценностям частной жизни: «...Будучи счастливым в семействе, могу ли я страшиться чего-нибудь. Жена и дети — мой мир; совесть — моя вселенная»[6]. В письмах сыновьям он не раз высказывал заветную мысль, что «счастье в семье дает силу перенести все неудачи и невзгоды житейские»[7]. Для Дмитрия Алексеевича Милютина эта сокровенная мысль отца стала жизненным кредо.

Русско-турецкая война 1877—1878 годов стала высшей точкой в карьере военного министра. Она принесла Дмитрию Алексеевичу исключительно высоко почитаемый военный орден св. Георгия 2-й степени и графский титул, причем даже недоброжелатели генерала не рискнули оспорить заслуженность этой награды и этого пожалования. Эта война была последней победоносной войной в истории Российской империи, однако итоги кампании вызвали нескрываемое разочарование как правительства, так и русского общества. Впечатляющие победы русского оружия не были закреплены в ходе дипломатических переговоров: выиграв войну на полях сражений, Российская империя проиграла ее в дипломатических битвах. Еще никогда за весь императорский период русская армия не была так хорошо подготовлена к предстоящим сражениям. В ходе проведения военной реформы в стране была введена всеобщая воинская обязанность, армия была перевооружена, а от-

[6] Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина. 1816—1843, с. 178.

[7] Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина. 1843—1856. М., 2000, с. 125.

носительно разветвленная сеть железных дорог, хотя и имела существенные недостатки, позволила сравнительно быстро перебросить войска к границе. В прошлом остались и допотопные кремниевые гладкоствольные ружья, с которыми героические защитники Севастополя сражались против союзников, вооруженных дальнобойными штуцерами, — на сей раз вооружение реформированной русской армии было вполне современным. Заблаговременно был разработан мобилизационный план, а сама мобилизация, наглядное представление о которой дает картина художника-передвижника Константина Аполлоновича Савицкого «На войну», была проведена образцово и не вызвала даже малейших нареканий. Недоброжелатели военного министра Дмитрия Алексеевича Милютина, утверждавшие, что армия не готова к войне, были посрамлены. 20 ноября 1876 года генерал Милютин докладывал императору Александру II о мобилизации войск. «Государь сказал мне, что его истинно радует, что дело это идет так хорошо и что в настоящем случае выказалось на деле, сколько сделано для благоустройства армии. «Даже противники твои, — прибавил он, — теперь вынуждены отдать справедливость тому, что тобою сделано». Государь протянул мне руку и сердечно обнял меня»[8].

И хотя русская армия была готова к войне, ни сам царь, ни военный министр не хотели этой войны. Они оба прекрасно понимали, что Европа не позволит России воспользоваться плодами грядущей победы над Турцией. И тем не менее они решили воевать. Почему? Система вековых имперских ценностей столкнулась с недавно появившимися в русской жизни прагматическими ценностями зарождающегося буржуазного общества. Российский посол в Лондоне граф Петр Андреевич Шувалов иронически отзывался о государственных мужах Великобритании: «Англичане, — говорил он, — не имеют другой точки зрения, кроме денежной; по их понятиям, человеку можно простить самые ужасные преступления, кроме одного — если он не платит своих счетов»[9]. И хотя Россия уже встала на путь буржуазных отношений, в Российской империи по-прежнему господствовала иная система ценностей, в которой экономический расчет занимал очень скромное место, а британская прагматичность вызывала лишь усмешку.

В течение нескольких лет на окраинах Османской империи тлело пламя восстания: христианские подданные султана с оружием в руках пытались добиться независимости. В 1875 году против турецкого ига восстали Босния и Герцеговина, в 1876 году началось восстание в Болгарии, а затем против могущественной Порты выступили маленькие Сербия и Черногория. Все эти события всколыхнули русское общество, которое стало настойчиво требовать от верховной власти «защитить братьев-славян». И если императрица Мария Александровна была убежденной поборницей панславистских идей, то ее царственный супруг отлично осознавал, к каким трагическим последствиям может привести Россию скоропалительное вступление в военный конфликт. Александр II справедливо опасался большой европейской войны. Обнажив меч против Турции, Россия могла столкнуться с коалицией европейских держав, не желавших ни усиления российских позиций на Балканах, ни ее овладения черноморскими проливами.

15 июля 1876 года, когда еще ничего не было решено и казалось, что войны не будет, государь поведал военному министру о своих сомнениях. Александр II был «человеком 40-х годов», и ему не был чужд дух гамлетовских рефлексий: прежде он погружался в размышления, а лишь после этого переходил к быстрым и решительным действиям. «Постоянно слышу я упреки, зачем мы остаемся в пассивном положении, зачем не подаем деятельной помо-

[8] Дневник генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина. 1876-1878. М., 2009, с. 159.

[9] Там же, с. 63.

щи славянам турецким. Спрашиваю тебя, благоразумно ли было бы нам, открыто вмешавшись в дело, подвергнуть Россию всем бедственным последствиям европейской войны? — Я не менее других сочувствую несчастным христианам Турции, но я ставлю выше всего интересы самой России». Александр II вспомнил проигранную Крымскую войну, слезы навернулись у него на глазах: возможность повторения истории была очевидна. «В случае инициативы с нашей стороны, в случае наступательных наших предприятий, и в этом случае может выйти то же, что было в Крымскую войну — опять вся Европа опрокинется на нас...»[10] Колебания затянулись на две недели. 27 июля, в день рождения императрицы, Александр II принял решение, которое стало настоящим подарком для именинницы. Во время лагерных сборов в Красном Селе император открыто объявил гвардейским офицерам о разрешении «выходить временно в отставку, чтобы ехать на театр войны, с обещанием, что каждый возвратится потом в свой полк, не потеряв своего старшинства»[11]. Гвардейские офицеры, решившие выйти в отставку, чтобы отправиться воевать на Балканы, формально не состояли на службе, но фактически сохраняли за собой линию своего гвардейского старшинства: их не могли обойти чином при очередном производстве. Формально Россия не вмешивалась в конфликт султана и его подданных, но фактически русские офицеры воевали на стороне восставших. И хотя не прошло и трех недель после высочайшего разрешения, как с 14 августа отставки в войсках были приостановлены, Россия невольно вовлекалась в военный конфликт на Балканах. В итоге этим разрешением воспользовались до пяти тысяч русских добровольцев. Одним из таких добровольцев был подполковник Николай Николаевич Раевский, некогда служивший в лейб-гусарах, а затем командующий отдельным отрядом сербской армии. Погибший в Сербии Раевский послужил прототипом Алексея Вронского. Как мы помним, последняя часть романа «Анна Каренина» завершается отъездом Вронского, сформировавшего на свои средства кавалерийский эскадрон, и других добровольцев на войну. Кроме того, в Сербию переводили собранные на добровольные пожертвования деньги, посылались медикаменты и предметы снаряжения. Среди добровольцев был и художник Василий Дмитриевич Поленов, принявший непосредственное участие в боях и отмеченный наградами. Столичные иллюстрированные журналы охотно публиковали его выполненные с натуры рисунки, запечатлевшие ход боевых действий в Сербии. Украшенный знаками отличия художник благополучно вернется в Россию и прославится со временем как известный передвижник. Русский доброволец, воевавший на Балканах, станет заметной фигурой в московском и петербургском обществах, чем не преминет воспользоваться чуткий бытописатель Петр Дмитриевич Боборыкин. Главным героем его популярного романа «Китай-город» станет волонтер — участник войны на Балканах тридцатипятилетний дворянин Андрей Дмитриевич Палтусов.

Но все это будет потом, когда оставшиеся в живых добровольцы вернутся в Россию. А тревожным и непредсказуемым летом 1876-го ни сам император Александр II, ни министр иностранных дел канцлер князь Горчаков, ни военный министр генерал Милютин — никто не знал, каким будет финал разыгравшейся драмы. При дворе царило мрачное настроение. Император понимал, что прагматичная Европа не склонна воевать с османами, а прямое вмешательство России во внутренние дела Турции и ее стремление в одиночку мечом разрубить гордиев узел проблем на Балканах — все это может стать детонатором большой европейской войны. Серьезные сомнения испытывал не только царь, но и его военный министр. Для генерала Милютина грядущая война была делом чести и профессиональной репутации. Только война могла показать на деле боеспособность русской армии, реформированием кото-

[10] Там же, с. 90—91.
[11] Там же, с. 95.

рой Дмитрий Алексеевич занимался в течение шестнадцати лет. Военный министр много и продуктивно работал, никогда не оставался праздным, чуждался светских развлечений и придворных интриг. Несмотря на это, великий трудолюбец Милютин получал «безыменные письма, наполненные самыми грубыми, площадными ругательствами, будто бы за расстройство армии, и все это после 16-летних забот об устройстве и усилении наших военных сил»[12]. Лишь война, победоносная война могла очистить Милютина от клеветы. Несмотря на это, Дмитрий Алексеевич отнюдь не жаждал победных лавров и готов был поступиться своим самолюбием, когда речь шла о благе государства. «Но ужели для своего оправдания, для удовлетворения своего оскорбленного самолюбия желать бедствия России. — А по моему убеждению, война была бы для нас неизбежным бедствием, потому что успех и ход войны зависят не от одной лишь подготовки материальных сил и средств, но столько же от подготовки дипломатической, а с другой стороны — от способности тех лиц, в руках которых будет самое ведение военных действий»[13]. Этот вывод был сделан генералом в знаменательный день 27 июля. Милютин готов был пожертвовать своим самолюбием, но не готов был поступиться имперскими ценностями. Верховенство имперских ценностей в конечном итоге и определило его позицию. В феврале 1877 года он решительно подал свой голос за войну: «Нам нужен мир, но мир не во что бы то ни стало, а мир почетный, хотя бы его и пришлось добывать войной»[14].

Итак, колебания Александра II длились в течение двух недель. 27 июля 1876 года, когда русские офицеры получили право выходить в отставку, чтобы воевать на стороне Сербии против Турции, драма мгновенно стала трагедией. Трагедией императора, трагедией Российской империи, трагедией на все времена. И подобно тому как в античной трагедии никто не желал услышать голос Кассандры, вещавшей о грядущих бедствиях, в Российской империи никто не захотел прислушаться к грозным пророчествам министра финансов Михаила Христофоровича Рейтерна: «Я глубоко убежден, что война остановит правильное развитие гражданских и экономических начинаний, составляющих славу царствования Его Величества; она причинит России неисправимое разорение и приведет ее в положение финансового и экономического расстройства, представляющее приготовленную почву для революционной и социалистической пропаганды, к которой наш век и без того уже слишком склонен»[15]. Именно так и произошло. События стали развиваться по трагическому сценарию российской Кассандры. На смену лету 1876 года, согласно календарю, пришла осень. И эта осень стала осенью империи.

---

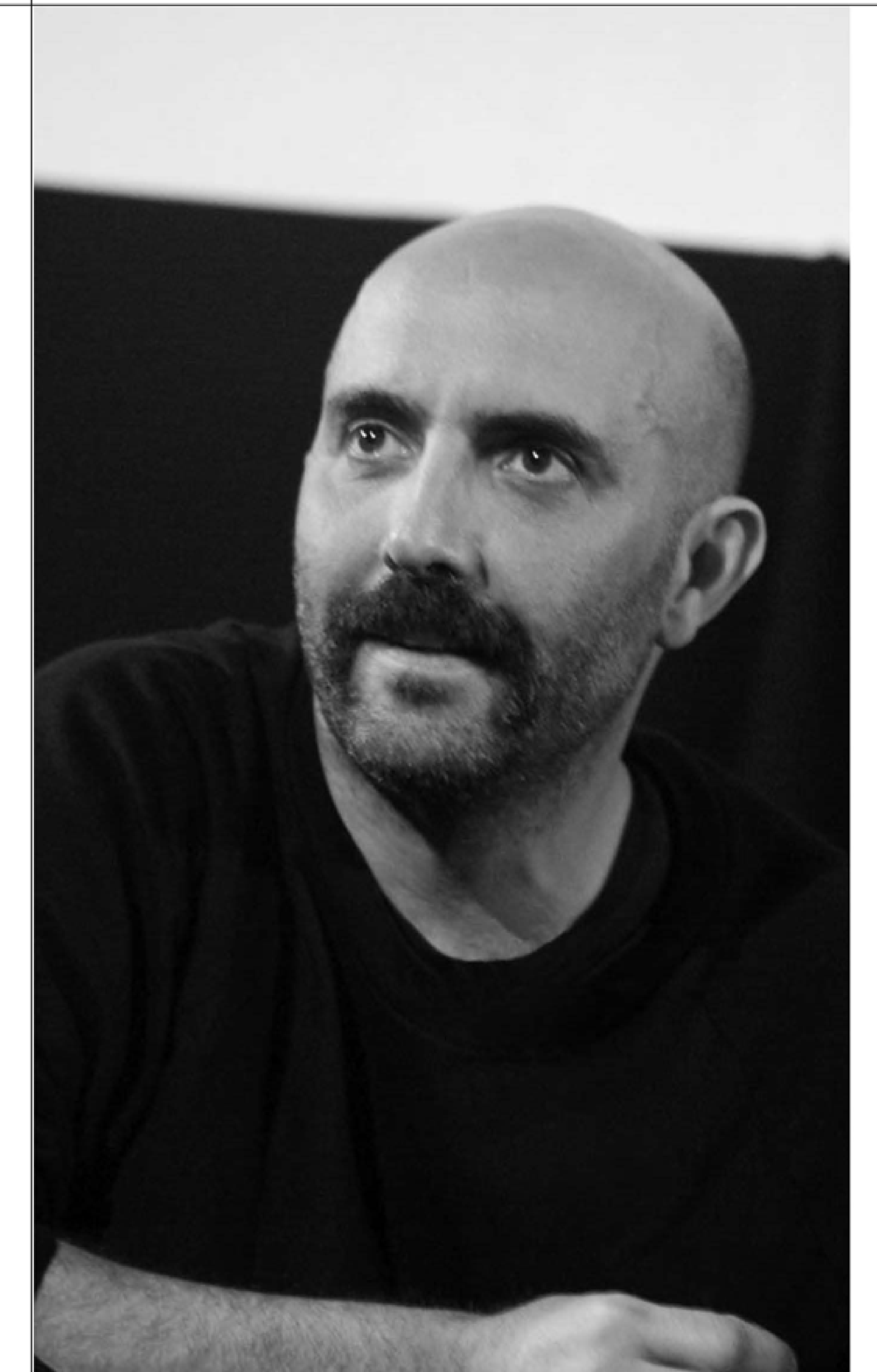
[12] Там же, с. 98.

[13] Там же.

[14] Записка военного министра Д.А.Милютина от 7-го февраля 1877 г., составленная М.Н.Обручевым. — Там же, с. 628.

[15] Р е й т е р н М.Х. Записка, представленная Государю 11-го февраля 1877 г. и читанная в совещании, бывшем у Е.В. 12-го февраля. — Там же, с. 631.

И М Е Н А



Гаспар Ноэ

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Путешествие на край ночи

Какая-либо поколенческая идентификация неприменима к Гаспару Ноэ: скудость материала порождает нечеткость контекста. Сняв за четверть столетия три полных метра, из которых должное впечатление произвела только «Необратимость» (2002), Ноэ остается среди вечно завтрашних дарований французского кинособщества.

Отец режиссера, Луис Фелипе Ноэ, — один из наиболее известных и признанных аргентинских художников, неутомимый живописец-экспериментатор, основатель группировки «Иная фигуративность», — в своих работах близок к экспрессионизму, хотя называл себя неофигуративистом. «Иная фигуративность» также испытала влияние знаменитой «Кобры» (Фрэнсис Бэкон, Виллем де Куниг, Антонио Саура). Как в портретах, так и в пейзажах, Ноэ-старший пытался найти эквиваленты хаосу (центральное понятие его философии), рисовал на препарированных холстах, превращал картины в ассамбляжи. Разорванные в крике лица, грозовые ландшафты, мрачный колорит — искусство отца предоставляет соблазнительный повод для разговора о внутрисемейных влияниях. У обоих Ноэ ключевыми являются ситуации крайнего напряжения, неуравновешенности, абсурда; стремлению к вольному движению камеры у Гаспара также можно найти соответствие в спонтанности мазка у Луиса Фелипе. Впрочем, чем далее, тем более искусственны будут уподобления. Достижения и провалы сына носят характер чисто кинематографический.

Все снятое Гаспаром Ноэ подчинено нескольким изначально заданным мотивам. Он жаден до персонажей, обездоленных социально и (или) психологически. Тема плоти, эксплуатируемой, терзаемой или уничтожаемой, преобладает уже в среднеметражке 1991 года «Падаль». Главный герой, Мясник (звезда первых фильмов Ноэ Филипп Наон), руководствуется первичными импульсами, исходящими от его страстной, на грани инцеста, привязанности к дочери. Далее уровень насилия возрастает: от забоя лошади и удара ножом в рот в «Падали» через воображаемое убийство Мясником дочери в полнометражном дебюте «Один против всех» (1998) до апогея в «Необратимости». Секс, далекий от традиционного, есть и в «Падали», и в «Мы трахаемся в одиночестве» (альманах «Запрещено к показу», 2008), и в полурекламном видео «Содомиты» (1998), которое кажется наброском к позднейшей «Необратимости»: здесь и анальное проникновение, и партер распаленных соглядатаев, и финальный кульбит камеры, а девушка фигурой и лицом напоминает Монику Беллуччи.

Манера Ноэ, особенно в ранних работах, кажется обусловленной прямолинейно усвоенными экспериментами Годара. Каждый фильм структурирован арифметически четко; монтаж резкий, контрастный, переходы между

эпизодами подчеркнуты тем или иным способом: в «Падали» и в «Одном против всех» это звук, похожий на пистолетный выстрел (сразу вспоминается аналогичный прием в «Мужском-Женском»), в «Необратимости» — приступы дезориентации у камеры. Титры применяются обильно, как в годаровских работах 1960-х, но не ради дополнительного остранения, а для провозглашения сентенций («Падаль», эпизод нападения: «Вы уверены, что вас никогда не занесет?») или попыток создать напряжение: стоит вспомнить знаменитое: «Внимание! У вас есть 30 секунд, чтобы перестать смотреть этот



«Падаль»

фильм» в «Одном против всех»; иногда титры становятся частью общего визуального решения, подобно тому как это произошло в «Необратимости» и во «Входе в пустоту». Сродни годаровской и многословность персонажей. Правда, там, где у автора «Уик-энда» и «Германии девять ноль» — музыка языков или столкновение дискурсов, доходящее до логичного взаимоуничтожения, у Ноэ — ламентации маргинала, зависающие в пустоте между обличением социума и диагнозом персональной болезни-страсти героя. Безостановочный поток слов Мясника в «Одном против всех» почти ничего не дает ни для раскрытия персонажа, ни для понимания обстоятельств, вынудивших его действовать именно так. В попытке расширить привычные границы сюжетостроения Ноэ впадает в не лучшего толка литературность: история трагического лузера, мстящего всему миру, калеча близких людей, превращается в захлебывающийся, практически обессмысленный монолог.

В «Одном против всех» обилие речи, устной и писаной, маскирует драматургическую слабость — резоны Мясника, исходя из того, что происходит на экране, понять сложно. Наон хорош в роли громоздкого социопата, не более: внутренний надлом его героя не прочитывается, а его бесконечные блуждания по коридорам, узким улицам, тоннелям также объясняют немногое, ибо пространство проработано слишком скупо. Что же до попыток показать нежность (все равно какого свойства) к дочери, то для столь однообразного мира такие чувства, пожалуй, избыточны. Бунт против всех выливается в тотальную оторванность одного — в том числе в изоляцию от собственной истории, содержательно достойной сорокаминутного формата, не более.

Впрочем, фильм этот ценен тем, что в нем Ноэ иногда удается создать разлитую в кадре атмосферу всеобщей агрессии. Интересен также подбор эпизодических ролей: герои, могущие с равным успехом быть представленными в комедии, убедительны каждый в своей маленькой драме, прочитываемой иногда по короткому разговору, жесту или, чаще, — выражению лица.

Для понимания того, что удалось Ноэ в «Необратимости», следует сосредоточиться на двух пиковых точках насилия, которые являются несущими опорами фильма.

Добивают лежачого. Ударов около двадцати. Первый без ярости, несильный. Следующие довольно скоро раздавливают голову жертвы, одного из посетителей гей-клуба Rectal («Кишка»), которого ошибочно приняли за сутенера и садиста по кличке Солитер. Убийца — интеллектуал, философ Пьер (Альбер Дюпонтель). Это, собственно, завязка, если не воспринимать



«Вход в пустоту»

инверсию с изложением фабулы в обратном порядке буквально. «Время разрушает все», — твердит в прологе «Необратимости», забившись в дешевую комнатку, уже отсидевший за инцест Мясник; первыми в поле зрения всегда оказываются руины.

Эпизод, завершающийся огнетушителем, Ноэ подает как схождение в ад, буйствующий в интерьерах «Кишки». Камера мечется (оператор — Бенуа Деби), перехватывая клаустрофобические углы и коридоры, дискомфортное освещение, массивную пульсацию света и звука, сквозь которую стонами пробивается лихорадка беспрерывного гомоэротического соития — саморазрушительный пир плоти. Траектория падения Пьера и его друга Марка (Венсан Кассель) сцеплена через микростолкновения в линию нарастающего конфликта, который и заканчивается дракой неизвестного и Марка, а после — днищем огнетушителя. Движение сверху вниз вообще является лейтмотивным. Начав с комнаты Мясника на третьем этаже, камера ныряет к маячкам полиции, к проклятиям местных бандитов, которым не заплатили за информацию о Солитере, и глубже — в «Кишку». А далее — нападение Солитера на Алекс, жену Марка, в переходе под проспектом, долгие блуждания-разговоры в метро, ракурсы от пояса в небо. Это мир земли или даже подземелья, где чем ниже, тем меньше тайн. Ноэ стремится не пропустить ничего.

Такая жажда откровенности имеет следствием несколько монструозную иронию, когда металлический цилиндр завершает образ того, в чьи руки вложен. Ведь Пьер все время пытается сдерживать Марка. Дергает за рукав. Читает мораль. Отказывается помочь в поисках Солитера. Замечает: «Ты ведешь себя, как животное». Встревает в ссоры. Короче, гасит ситуацию — совершенно безуспешно. Наконец, его резонерство доходит до последней черты. Когда выпадает случай решить все радикально, он бьет и бьет, приговаривая: «Хватит, хватит, хватит». Защита жизни Марка, самозащита или торжество справедливости здесь ни при чем. Просто надо любой ценой прекратить беспорядок.

Замедлив судороги камеры, Ноэ обеспечивает эту расправу некоторыми атрибутами театральности ради создания ощущения явленного фантазма. Выстроенные на заднем плане двумя рядами обнаженных мужских тел, как хор или аудитория, свидетели инцидента наблюдают молча, невозмутимо. Эти оголенность, массовидность, молчание особенно усиливают ужас ситуации, ведь страшнейшие видения требуют не уединенности, а, напротив, многочисленных очевидцев, прекращающих развлечения, чтобы сосредоточиться на убийстве как на самой острой утехе. Подмостки — танцпол, залитый тусклым светом, реквизит — тяжелый противопожарный баллон, очевидно, единственное орудие, которое могло бы оказаться под рукой в подвале ночного клуба. Что до действующих лиц, то Марк выступает провокатором эпизода. Однако если его поведение выглядит лишь подражанием действиям Солитера, то рационалист Пьер своим поступком превосходит насильника. Он убивает — совершает то, до чего так и не дошел Солитер.

Как выяснится после, это убийство — месть, которую должен был бы осуществить именно Марк. Далее Солитер силой реализует за Марка его желание анального секса с Алекс. Позднее в разговорах выясняется, что Марк за Пьера, бывшего любовника Алекс, телесно удовлетворяет героиню Беллуччи. Таким образом, в «Необратимости» каждый основной персонаж мужского пола делает что-то за другого, то есть своими действиями воплощает *воображаемое* другого. Подмостки — идеальное пространство для такого проявления, и убийство незнакомца — его апофеоз; воображаемое получает полную реализацию, чтобы сразу превратиться в кровавый кошмар.

Алекс, которая появится позже, не ведет за собой угрожающих призраков и в своих поступках тождественна сама себе, поскольку способна рождать. Ее единственную Ноэ награждает открытым, просторным финалом, взлетом в небо под аккомпанемент Седьмой симфонии Бетховена: сугубо физиологическое свойство обретает силу духовного возвышения. Напротив, свобода воображения других героев через театральный жест раскрывается целым антимиром телесности, и эта трансценденция навыворот запускает сложную механику влечений, реакций и результатов, перемалывающую всех к ней причастных. Так в начальных эпизодах Ноэ собирает самодостаточную машину желаний.

Образ идеально сконструирован: опрокинутое в галлюцинирующие катакомбы, слепленное из множества тел чудовище с тяжким поршнем, который бьет без устали; биомеханическое устройство, настроенное только на режим повреждения. Нет ничего невозможного, и любой импульс моментально означивается искалеченной плотью.

Осуществление потаеннейших страстей не завершает это производство. Конечным продуктом как раз является *повреждение*, потому и сцена изнасилования столь подробна и жестока. Ее начало стандартно для подобных эпизодов, следовательно, близко к сюжетной схеме, допускающей благополучную развязку; даже когда Солитер укладывает Алекс на пол, в дальнем конце перехода появляется размытая фигура случайного прохожего. Потенциальный спаситель, однако, останавливается, потом уходит прочь. Камера застывает на несколько невыносимо долгих минут, удерживая эпизод на среднем плане. Ритм тому, что происходит, задают глухой шум машин наверху и мерцание неисправной лампы. Лиц до конца эпизода мы уже не увидим — освещение таково, что на них лежат густые тени. Стремительно исчезают и другие признаки индивидуальности, уступая место физиологии, — чем более жесток Солитер, тем податливее Алекс: сначала ведет себя как испуганная женщина, потом ее интонации становятся все более детскими, она окончательно теряет способность к сопротивлению, и наконец остаются только первичные реакции — ужас и боль, конвульсии и сдавленные крики. Сделанное Солитером выходит за рамки сексуального удовлетворения; получив свое, он не останавливается, бьет жертву лицом о пол — важно не просто овладеть, а изуродовать, то есть заклеймить. От участников эпизода оста-

ются только тело насилующее и тело насилуемое, две символические поверхности половой идентификации, ведь продолжительность, безжалостность, откровенность сцены, отсутствие монтажных купюр в ней позволяют, убрав культурные, эротические, социальные коды, добыть чистое «маскулинное» и «феминное», отчетливо локализованное в структуре фильма.

В «мужской» части едва ли не главный герой — Солитер, точнее, с его закулисным участием создается треугольник ненависти с Марком, разыскивающим Солитера, и Пьером, невольно сопровождающим друга в поисках.



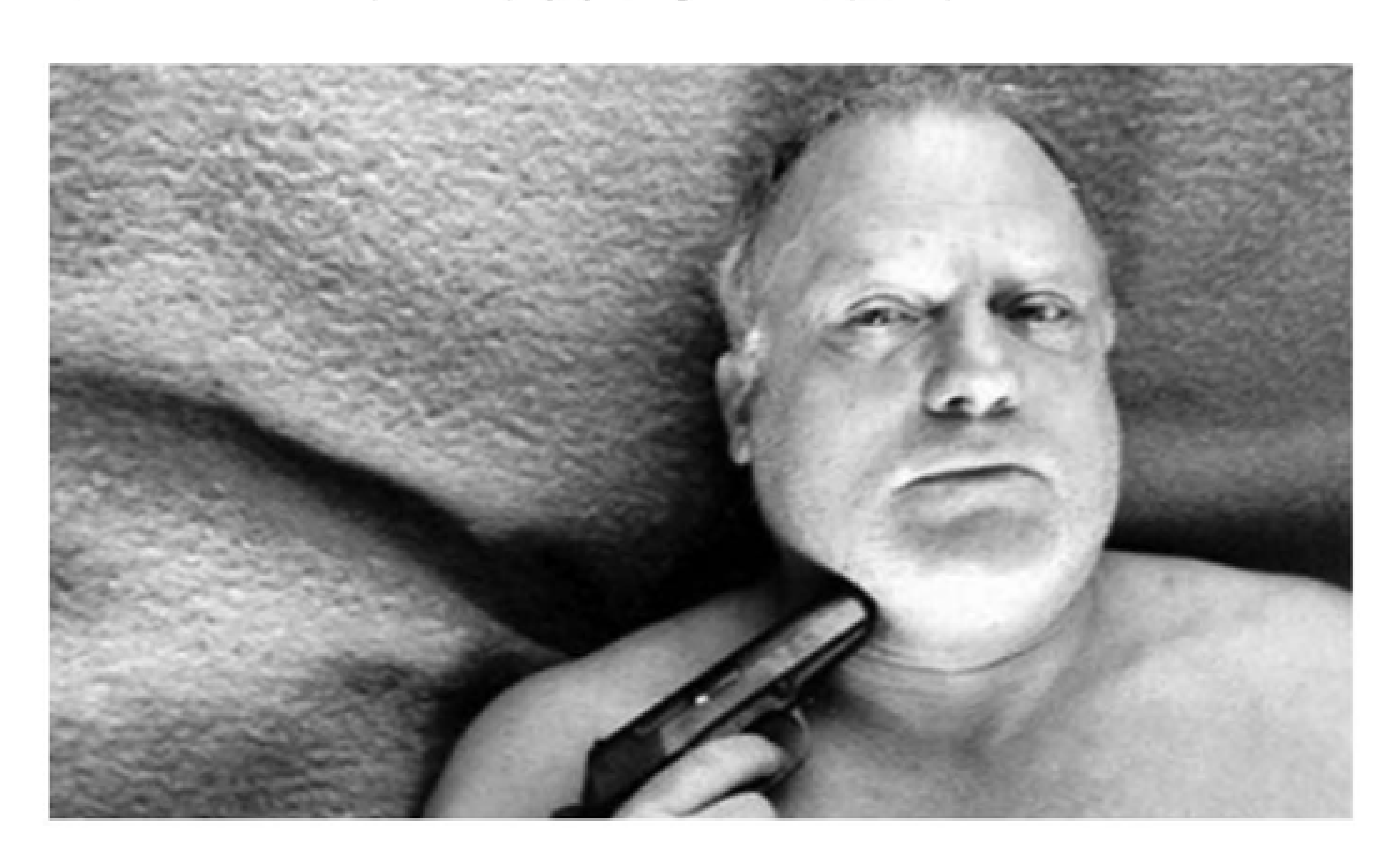
«Необратимость»

Действия Марка и Пьера немногим лучше поступков Солитера; мужчины неадекватны почти без исключений — или психопаты, или бандиты, не говоря уже о Мяснике с его признанием в совращении родной дочери.

Кстати, из того ребенка выросла Алекс как жертва, что обозначено и ее инфантильно-покорным восприятием насилия, и фразами насильника «папочке хорошо», «скажи мне: «папочка». Ее одежда — платье, которое не скрывает, а выказывает и провоцирует. Так она оделась для Марка, чье отношение к Алекс как к объекту удовольствия опять-таки мало отличается от устремлений Солитера или Пьера, который настойчиво пытается понять, что он делал с Алекс не так в постели.

История Алекс получает развитие после сцены изнасилования, то есть во второй половине фильма. Здесь есть место и другим женщинам, их полно в эпизоде вечеринки, закончившейся для героини Белуччи ссорой с Марком и ночным переходом. Стоит, кстати, обратить внимание, как Марк относится ко всем этим девушкам; для него нет разницы между женой и другими, он флиртует со всеми, повторяя: «Блондинка, брюнетка, брюнетка, блондинка». Среди гостей Алекс встречает свою беременную подругу, а в следующем (читай — начальном) эпизоде между прочим признается Марку, что у нее задержка менструации, однако тот пренебрегает известием. Отправив его в магазин, Алекс делает тест на беременность. Результат, возможно, позитивный, поскольку она сначала смеется, потом серьезнеет, уходит в себя, вытягивается на кровати, положив руки на живот. В такой же позе в следующем кадре камера застает ее беременную приятельницу, лежащую под плакатом «Космиче-

ской одиссеи» с рекламным слоганом «Последнее путешествие» и крупным планом эмбриона из финальной части фильма Кубрика. Лишь после этого в фильме впервые появляется небо — на удивление безмятежная лазурь с белыми облачками. На газоне — Алекс с книгой, утверждающей, что будущее уже присутствует в настоящем; вокруг играют и шумят дети — зримое воплощение тезиса. Тест, плакат, будущая роженица, дети, величественные такты



«Один против всех»

Седьмой симфонии — пафос такой образной прогрессии очевиден, однако нуждается в завершении. В «Одиссее» венцом путешествия в космос становилось рождение нового человечества. Для Ноэ сама способность рождать — чудо. Поэтому он не освящает звезды сверхчеловеческим зародышем; галактики сливаются в кружении его камеры, которая до того качалась и металась, натыкаясь на стены и лица, ныряя в тоннели и катакомбы; то, что казалось лихорадкой, дурной замкнутостью, теперь разворачивается в исполинскую спираль, соединяющую Алекс с небом.

Мужское и Женское в «Необратимости» — это не masculin и feminine Годара, пропущенное через фильтры социополитических иерархий, и не мелодраматически обреченные Мужчина и Женщина Клода Лелуша. Это две стороны смертельного столкновения. Мужчины приходят как агенты необратимости и разрушения, их мир — царство бесплодия и насилия, ночи и подземелья, где чем глубже, тем хуже. Женскому остаются небеса, день и материнство. На полу тоннеля Мужское окончательно берет верх, уничтожая самый дорогой дар — возможность продолжиться в будущем. Но в том часовом механизме, которым является «Необратимость», красный тоннель — необходимейшая центральная деталь, нечто вроде оси, к которой крепятся стрелки. Время за работой: разрушает все.

Метафизическая патетика «Необратимости» оборачивается умозрительным мистицизмом «Входа в пустоту». Материал тот же: маргиналы, сумерки притонов, совокупления гетеро- и гомосексуальные, беременность, наркотики, психозы, насилие (на сей раз больше как трагическое стечение чувств и обстоятельств), и происходит все это в плохо освещенных, наполненных опасными или наслаждающимися организмами закутках разврата. Историей опять движет обреченная любовь: на сей раз наркодилер Оскар обещает заботиться о сестре Линде, танцовщице-стриптизерше, и выполняет клятву даже после смерти. Мужчины чаще всего брутальны, страдают женщины и дети (доходит даже до натуралистичной сцены аборта). Не изменились и приемы. К счастью, стробированные кадры (финал «Необратимости», бесконечные двадцать минут «Мы трахаемся в одиночестве») в конечном варианте

сокращены, а вот полеты и сальто камеры (безотказный Бенуа Деби) остались, правда, теперь предпочтение отдано плавному панорамированию над ночными улицами и субъективному ракурсу, отнимающему у Оскара лицо. Также наличествуют психоделические виньетки титров (внутри самого фильма вместо титров — неоновые бигборды, неудивительно прямолинейные — Секс, Деньги, Власть, Любовь) и звуковые эксперименты, в которых перемалываются тягучий эмбиент, классика и ритмизированные шумы.

Отличия сугубо формальные: теперь очередное погружение в мирские горести взято в кричащую раму токийской поп-культуры и отягощено массой спецэффектов, а сюжет выстраивается на основе «Бардо Тхёдол» (Тибетской Книги мертвых) — одного из главных фетишей западных интеллектуалов. Впрочем, в рациональном сознании Ноэ искусство правильного умирания и перерождения сводится до расхожей европейской сказки о привидениях. Пуская бесприютную душу летать в светящемся от напряжения городе, он не дает ей превратиться ни в свидетеля, ни в участника — лишь в своего рода оптического медиума, в средство для проведения еще одного формального эксперимента.

Токио запечатлен как игрушечный городок с очень близким горизонтом, пророщенный из показанного в начале флюоресцирующего макета, — еще один жест в сторону искусственного онейризма, намек на то, что все происходящее, вероятно, также есть галлюцинация, только слишком затянувшаяся. Спираль, связывавшая «Необратимость» безостановочным движением от земли к небу, во «Входе в пустоту» упрощена до элемента смыслового и визуального декора. Оскару, еще живому и опьяневшему от наркотиков, равно как и мертвому, мерещатся бесконечные вихреобразные мандалы, с другой стороны, его блуждание в цветном смоге Токио — лишь фрагмент витка в энтропической, по сути, цепи перерождений от смерти до вхождения в новую плоть.

Пытаясь преодолеть неизлечимую барочность своего кино, Ноэ добивается диаметрально противоположного результата. Бесконечные разводы, пятна, цветастые фракталы очень близки барочной орнаментике, не говоря уже о поистине с кальдероновской настойчивостью проводимом убеждении, что жизнь есть сон, пусть и спровоцированный сверхмощным галлюциногеном ДМТ и сотканный на компьютерах команды спецэффектов. Все начинается технологией и ею же заканчивается. Даже съемка совокупления изнутри вагины напоминает фрагмент образовательной инсталляции в прогрессивном музее естествоиспытания в разделе «про это».

В итоге предполагаемое послание растворяется в неоновом зареве, в кислотных всплесках, в прочитанной, как комикс, Книге мертвых — не остается ничего, кроме этого переливчатого, мерцающего, искрящегося, приправленного Востоком аттракциона. Вход в пустоту выполнен, и ничего более пустоты не обнаружено.

Бунт Ноэ заключался не в столкновении с предшественниками или окружением. Самый одаренный неудачник французского кино нулевых пытался атакой на плоть сломать стойкую модель мужского-женского, сконструировать, обойдясь без политики, собственную «Трехгрошовую оперу», стимулировать катарсис с помощью града ударов по зрителю — и так сделать свою экранную судьбу незабываемой. Но, становясь все более изощренным в рассказывании историй, он навредил самим историям. Драматургия дна, несшая достаточную сюжетную энергию, чтобы воспроизводить незабываемые конфликты в «Одном против всех» и в «Необратимости», превратилась в штамп, в инертную субстанцию образов, реанимировать которую не удается даже с помощью адреналиновых доз компьютерной графики. То, что должно было стать новацией, оказалось ретроградным кокетством стиля.

Идеи исчерпываются. Свое путешествие на край ночи Ноэ прокладывает по все более шатким мосткам. Рассвет близок, но в иных, недосягаемых пределах.

ВЕРА ЖАРИКОВА

Видео по запросу «реальность»



Хармони Корин

Американец со странным и, как позволяют судить его фильмы и прочая творческая деятельность, не очень подходящим именем Хармони, относится к редкому виду режиссеров: режиссер-рок-звезда. Чем неприятней тема, чем сложней фильм для просмотра, а тем более для понимания, тем прочнее его контркультурная слава. Не громкая, но устойчивая. Если исходить из восторженных рецензий, серьезных исследований и биографических данных, может сложиться образ типичного «американского независимого», в творчестве которого реализм опасно граничит со спекуляцией. А если всмотреться в фильмы, то обнаружится режиссер, на свой страх и риск осваивающий новые возможности киноязыка.

В кино Корин впервые заявил о себе в качестве сценариста. Подросток из благополучной семьи все время болтался на улицах в компании ребят, напротив, отнюдь не благополучных. Собственно, это не просто факт, но авторская позиция, но об этом чуть позже. На этих самых «злых улицах» он передает свой сценарий фотографу Ларри Кларку. Подростки и Кларк сошлись не случайно, ведь как фотограф он всегда запечатлевал именно их, отчаянно разрушающих самих себя. Основные темы — наркотики и сексуальная активность, точнее, похоть, и все, что с ними связанно. Кларк обычно работает в репортажной манере, документально, но не без эстетства и публицистиче-

ского пафоса (он особенно любит запечатлеть указанные действия на фоне американского флага). По сути, Кларк всегда снимал только это, подростки умирали или вырастали и вписывались в нормальную среду, а он продолжал методично фиксировать агонию юности, фрейдовские Эрос и Танатос, сконцентрированные до предела в пятнадцатилетнем возрасте.

Вполне естественно, что и фильм свой Ларри Кларк решил снять о знакомых героях. Сценарий поручил написать праздно шатающемуся, но подающему надежды Хармони Корину. И художник намеренно становится частью неблагополучной среды, какого-то волнующего его явления и делает из этого материала произведение, выбирая в качестве метода наиболее подходящую форму — документалистику. Если фотографии Кларка сохраняли подчеркнутую нейтральность в сочетании с довольно провокационным использованием деталей, то фильм «Детки» снят в псевдодокументальной манере, наследующей так называемому «прямому» кино. Объектив камеры — это взгляд одного из участников событий, который бродит по раскаленным солнцем улицам Нью-Йорка, дышит выхлопами и закисью азота, пьет теплое пиво из бутылки, спрятанной в пакет, болтается в парке, курит травку, потому что чем еще заняться в летний день...

Эта свобода повествования достигается и за счет сценария. В фильме есть несколько персонажей, которые можно назвать главными, есть логика развития сюжета — ведь действие охватывает классические сутки, есть сюжетная интрига: Дженни узнает, что ВИЧ-позитивна, и теперь должна разыскать единственного в своей жизни мужчину, семнадцатилетнего Телли, у которого просто хобби такое — девственности лишать. Успеет ли она до того, как еще одна девочка будет заражена? У авторов хватает чувства меры и вкуса не педалировать эту «интригу», но она присутствует. Несмотря на свободную форму повествования по своей структуре сценарий чрезвычайно четко продуман: упомянутая интрига есть и завязка, и развязка, притом они зеркальны (там секс, конечно), композиция кольцевая. Корин утверждает, а Кларк подтверждает, что в фильме на самом деле нет никакой импровизации, даже многословные и очень естественные диалоги были прописаны в сценарии.

В американском английском «kids» означает, скорее, «ребята», зато отечественная версия названия сразу настраивает на нужный лад. Издевательский уменьшительный суффикс ясно сигнализирует — это детки в жирных кавычках. В парке среди бела дня торгуют наркотиками и на глазах у прохожих избивают человека до полусмерти. Взрослых в этом мире принципиально нет, хотя это не сироты и, по нашим меркам, они вовсе не бедны. Это не «среда заела», дети сами старательно делают свою среду хуже и грязнее. Потому что не видят ни одной причины делать ее лучше, никакой цели, чтобы жить по-другому. Внешнее благополучие и чистота существования — лицемерие. Их поведение не осознанно, но вот для Хармони Корина, сценариста, этот мир был совершенно сознательным выбором как нормальная человеческая реакция на лицемерие западной цивилизации. Цивилизации вообще.

То, что я позволю себе назвать сознательным «лузерством», — стало важной социальной приметой в Америке 90-х. Люди сознательно выбирали путь наименьшего сопротивления, отказавшись от категории успеха как таковой. Важно, что это касается не только «творческих личностей», не только контркультуры и андерграунда, который уже давно шел по пути сознательной маргинализации. Такую жизнь выбирали обыкновенные люди, всю жизнь проработавшие в магазинчике «Все за 50 центов».

«Детки», понятно, скандальные, имели большой успех. Успех стал источником бюджета режиссерского дебюта Хармони Корина — «Гуммо», проявившего его авторское ви́дение. А ви́дение было неординарное. Если Кларк воспроизводил жизнь в формах самой жизни, то Корин, работая с тем же почти документальным материалом, создавал настоящую поэзию.

Действие фильма, хотя сложно назвать это действием в классическом понимании слова, разворачивается в городке Ксения, штат Огайо, который еще в 70-х был почти полностью разрушен торнадо и через двадцать лет так и не может прийти в норму. Нечто похожее снимал в 1941 году в «Табачной дороге» Джон Форд. Такой же абсурдистский, неоднозначный смех использовал в своих работах — в фильмах, фотопроектах, в книге — Корин, стараясь, по его собственным словам, «довести юмор до экстремальных границ». Это такое переосмысление постмодернизма его же



«Детки», автор сценария Хармони Корин, режиссер Ларри Кларк

средствами, когда кавычки уже теряют свою функцию, — там, где постмодернизм вскрывал пустоту, Корин вскрывает глубокий трагизм существования.

В художественных произведениях так называемое «белое отребье» появлялось в качестве посмешища, кинематограф этой темы не касался вообще. Ситуация изменилась с появлением независимых, вполне естественно заговоривших о том, о чем зависимые молчали. Формируются эстетические приметы, особый мир и набор образов: грязно-белые, крытые вагонкой дома, а то и вовсе трейлеры, теснота и грязь внутри, кошки, шныряющие по всем вертикальным поверхностям. Неопрятные мужчины в клетчатых рубашках и с алюминиевыми банками пива в руках, обрюзгшие женщины с обесцвеченными волосами и в шортах. Огромное количество беспризорных грязных детей и гниющий в развалившемся кресле где-то на заднем дворе старик. Чаще всего такие фильмы эксплуатировали разного рода перверсии и эстетизировали уродства.

Если за видимой импровизационностью «Деток» просматривается четкий сценарий, то, работая над «Гуммо», режиссер пытался избежать всякой постановочности. Городок Ксения действительно существует, и там действительно живут эти люди; только пятеро участников фильма были профессиональными актерами. А вот сюжет здесь принципиально отсутствует. Таммлер, старший, и Соломон, младший, промышляют отловом бездомных кошек, а на вырученные деньги покупают клей. Три сестры, двое подростки и одна совсем ребенок, свою кошку потеряли и ищут.

В одном из интервью Корин сказал, что самая красивая вещь на земле — грязный диван под фонарем на заброшенной парковке. Это, мол, и лучший символ Америки. То, что на бумаге выглядит претенциозно, на самом деле — декларация эстетической позиции режиссера. Он один из немногих, кто свободно владеет языком кино, умеет увидеть поэзию, увидеть символ в визуальных впечатлениях реальности и собрать из них собственный мир, мир ощущений. В этом есть какая-то утраченная сегодня чуткость к жизни, к окружающему миру. «Гуммо» — не история с кон-



«Гуммо»

цом и началом, это целая внутренняя вселенная, в которой обитают множество людей.

И вселенная эта убога, и люди эти несчастны. Они задыхаются от отчаяния, одиночества, страха, бессилия. Мальчик с кроличьими ушами, с голым торсом курит на мосту под дождем; все дети младше десяти почти раздеты, и как больно смотреть на эту обнаженность и беззащитность. Персонажи фильма — либо растерянные и покинутые дети и подростки, либо люди с генетическими отклонениями. Альбиноска, теннисист с синдромом дефицита внимания, слабоумная женщина, сбривающая брови, девушка с синдромом Дауна, которую брат использует в качестве проститутки. При этом Хармони далек от публицистического, обличительного, либерального пафоса. Он прибегает к абсурдному, страшному и провоцирующему юмору. В «Гуммо» есть сцена, где сам автор, в сильном подпитии, пристает к чернокожему карлику-гею: один человек собрал в себе признаки трех «меньшинств». Бьющий прямо в цель прием — страшно оттого, что смешно. Подростки как будто еще не совсем смирились, еще маячат худющими знаками вопроса на грязных стоянках, на дырявых диванах с пакетиками клея в руках. Их упрямое «несопротивление» этому миру само по себе оборачивается сильнейшим протестом: мальчика-«кролика» избивают дети в костюмах ковбоев, а он не произносит ни звука.

Одна из самых ярких сцен «Гуммо», так восхитившая кумира Корина Вернера Херцога: маленький Соломон купается в ванне. Что можно представить, увидев эту строчку в сценарии? А вот что на экране: ребенок си-

дит в грязной коричневой воде и старательно чистит себя щеткой; мать приносит ему спагетти; он ест, пачкает лицо кетчупом, кидает кусочки бекона так, что они прилипают к стене. Мать приносит шоколадку; Соломон отрывается от спагетти и принимается за сладкое, которое тает в руках. У зрителя на протяжении всей сцены ощущение жуткого дискомфорта. Но Корин требует от нас усилия, чтобы понять, что же тут не так, не отвернуться, а понять.

А ничто так выпукло не подчеркивает абсурд и трагедию, как массовая культура. Еще «Детки» своей стилистикой напоминали музыкальные видеоклипы, находившиеся тогда на пике моды; мальчики одеты в безразмерную одежду, что только подчеркивает их худобу, все разговаривают ритмично и сильно жестикулируя, у тринадцатилетних татуированные торсы и спины, у десятилетних золотые цепи — все это разрекламированные медиаатрибуты хип-хоп культуры. Подобная вечеринка с морем алкоголя и сном вповалку была сюжетом множества видеоклипов. Если ты молод, то живи весело, как полагается молодым. И та же сексуальная обсессия, ставшая центром их жизни, была разрекламирована рынком, с большой охотой использующим подсознательные инстинкты. В «Гуммо» эта ситуация показана в конденсированном виде.

Понятие внешней привлекательности, сексуальной привлекательности полностью заместило собой понятие добродетели как основного критерия оценки человеческого качества. Альбиноска, мечтающая познакомиться и описывающая свою привлекательность, слабоумная, сбривающая брови, чтобы стать красивой и т.д. — жертвы этого общества. Веселье как основной критерий качества жизни — отсюда пьянство и наркомания. Всегда контрапунктное использование музыки — в диапазоне от Мадонны до металла — подчеркивает это вопиющее несоответствие стандартизированных форм чувствования происходящему вокруг.

Смех, рождающийся из несочетаемых элементов — из бреда, абсурда, безумия, — у Корина ведет свое начало, как и следует, из народных, ярмарочных, можно добавить, ресторанных увлечений. Его явно привлекают цирк и народный театр. Народный театр в его американской версии, разумеется. Знаменитый черный грим на лицах белых актеров, закольцованные песни-считалочки, образ глупого и оттого вечно веселого негра с плантаций — исчерпывающий символ расизма. Цирк, куда люди приходят ради развлечения посмотреть на уродов, инвалидов и смертельно опасные трюки. Снова этот ужасный смех над болью и трагедией. Стоит отметить личную любовь Хармони к чечетке, некоторое подобие которой появляется в «Гуммо». Любовь к эксцентричному юмору идет еще и от увлечения братьями Маркс, что сказалось на внешнем виде режиссера. И фильм «Гуммо» назван так в честь одного из братьев — Гуммо Маркса.

Нелинейное повествование, отсутствие сюжета, даже монтажной логики построения выливаются в поток сознания. Важно отметить, что не авторского сознания (как это часто бывает в авторском кино), а сознания участника событий, героя фильма, в данном случае, скорее всего, Таммлера и Соломона. Корин всячески приветствовал импровизацию не только в игре актеров и неактеров, но и в процессе съемки. Снимали восемью разными камерами, причем они раздавались всем участникам. Кроме того, Корин использовал отрывки бытовой хроники, фото и полароидные снимки, при этом еще бесконечно обрабатывая их, например, бесконечно укрупняя до полной потери видимости домашние съемки того самого торнадо.

Если «Детки» вознесли Хармони Корина на пик популярности, то «Гуммо» принес культовую славу в кругах узких, но понимающих, а его следующий, снятый в 1999 году фильм «Осленок Джулиен» вызвал уже не такую восторженную реакцию.



«Осленок Джулиен»

В случае с «Джулиеном» Хармони решил примкнуть к движению неравнодушных, все еще занимающихся вопросами поиска киноязыка и выхода из тупика для всего человечества.

Эстетическая позиция Хармони Корина совпадала с «догматической». Что же насчет тем, мотивов, жизненной идеологии? Хармони берет на себя не только чисто формальные обязательства. Он сужает круг героев, горизонт повествования до одной семьи — во многих фильмах «Догмы» пресловутый кризис цивилизации демонстрируется на примере кризиса семейных отношений. Джулиен — шизофреник, живущий с тоже не совсем адекватным немецким папой в блестящем исполнении Вернера Херцога, и младшим братом, которого папа пытается приобщить к спорту самыми негуманными способами. И с беременной сестрой.

Героем фильмов Корина, как многих фильмов большинства «догматиков», является человек неблагополучный, слабый, по определению жертва. Но в результате они оказывались единственными спасенными, единственными, сохранившими в себе человека. Человеческий элемент отнюдь не в цивилизованности, не в умении играть по правилам, сохраняя дружелюбное равнодушие ко всему на свете, а в способности чувствовать. Чувствовать, как Джулиен, в финале фильма обнимающий тельце мертвого младенца, плачущий под одеялом...

Так-то оно так, но... Умение чувствовать — необходимое условие, чтобы быть человеком. Но чувствовать больно и страшно; кто хочет чувствовать так, как Джулиен? — инстинкт самосохранения или никуда так и не девшиеся рамки цивилизации защищают человека от болезненной ранимости. Это довольно жестко показано в «Идиотах» фон Триера. И в «Джулиене» Вернер Херцог играет довольно разоблачительную роль. Отец командует своими больными детьми, и сам он ненормален... Он, как режиссер, как глава семьи,



«Мистер Одиночество»

как старший по званию, может пытаться как-то организовать этот хаос, но выхода из него не знает, сам являясь его частью.

Не знает выхода и Корин. «Джулиен» — это запечатленное на пленку отчаяние, поэма безысходности. Несчастные дети, оставшиеся без матери. Затюканный Крис, безумный Джулиен, беременная дурочка Пёрл. Крис в дурацком борцовском трико тренируется на мусорных баках, Пёрл кружится под дождем в балетной пачке, папа пьет микстуру от кашля из тапки. Это чистое кино, когда изображение, которое невозможно уже стереть из памяти, говорит гораздо больше, чем могли бы сказать слова. Джулиен хоть и самый больной, но самый социально активный. Он посещает группу поддержки для незрячих. Снова на экране физическая неполноценность, которую принято не замечать под политкорректным предлогом равенства возможностей. Слепые не жалуются на судьбу. Безрукий человек играет на барабанах и в карты, причем папа обвиняет его жульничестве. И все в один голос повторяют лозунги о позитивном отношении к жизни. О том, что они такие же, как все. Нет! Не такие — кричит изображение.

Джулиен с семьей приходит в церковь. Они единственные белые среди паствы. Служба в таких церквах состоит из совместного пения госпелов. Джулиен явно в экстазе, он счастлив петь вместе со всеми. А мы слышим слова. «Иисус любит меня не за то, что я сделал, а за то, что Он сделал. Никто не сделает мне того, что сделал Иисус. И я такой, потому что Иисус. Потому, что я такой, как мой Иисус». Это последние слова умирающей религии: я такой, потому что таков мой Бог.

На самом деле это ответ, данный на вечный вопрос постмодернизмом, когда он используется не как сумма формальных приемов, но как философия: тотальность реальности потому, что ее нет, нет границ воображения, подсознания, художественного вымысла и повседневной жизни; пресловутая смерть Автора; истовое богоискательство. Сознанию, зафиксировавшему эту ситуацию тотальной бессмысленности, она становится мучительна. Поэтому, может, даже не все потеряно.

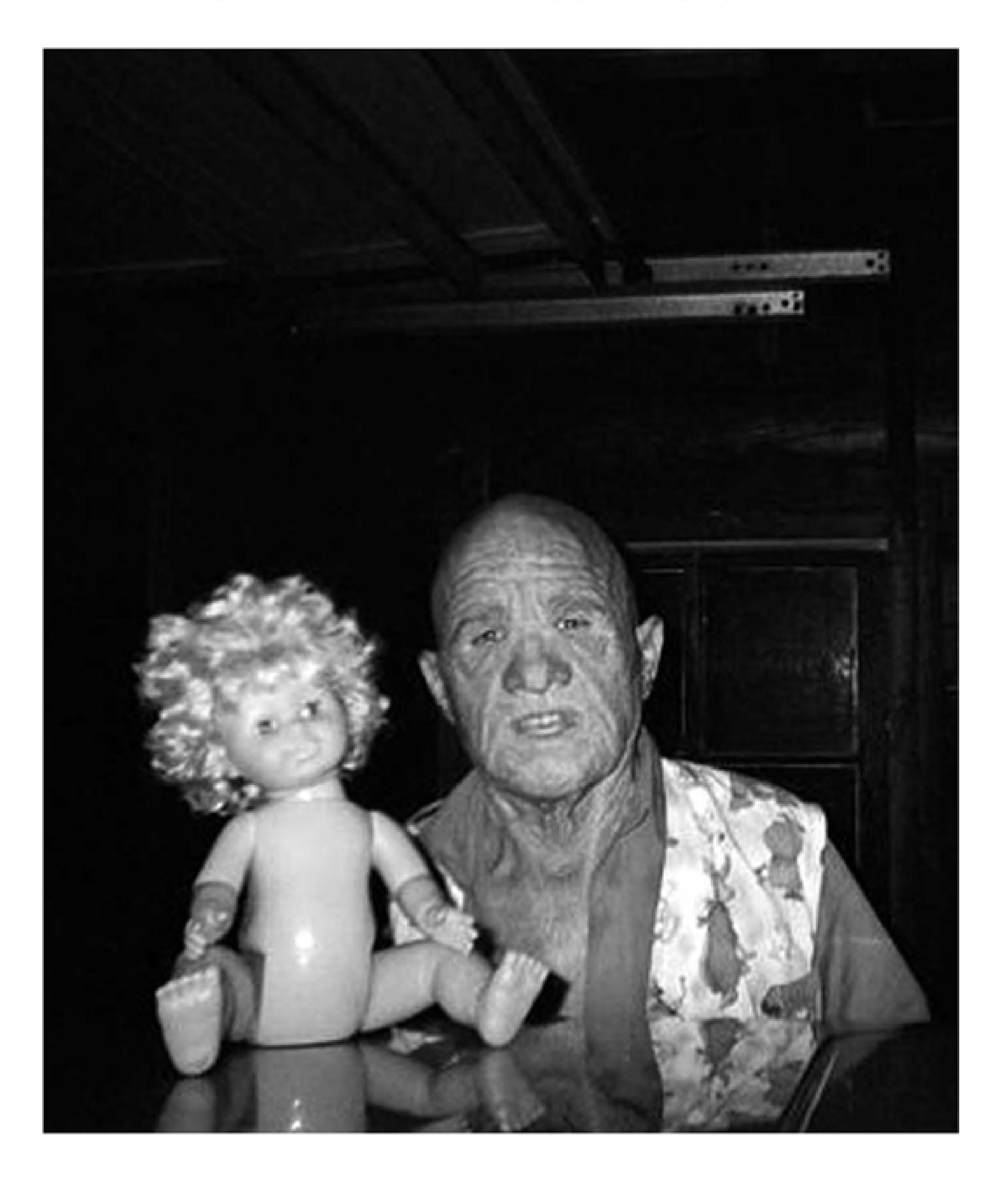
По формальным признакам Хармони Корин тоже всегда работал в постмодернистской технике. Коллаж, контрапункт, уход от нарративности, от логики, бесконечные повторы, безжалостная обработка материала, искажение изображения до полной потери всякого смысла, поток сознания. В слу-

чае с «Джулиеном» это еще и больное сознание, тоже отвечающее современной культурной ситуации с ее шизоидной логикой.

Первые пару минут фильма — расфокусированное, снятое с экрана телевизора выступление фигуристки. Этот мотив прозвучит несколько раз. В финале слабоумная Пёрл катается на коньках, и это единственный момент света и счастья. Корин даже позволил себе наложить на этот эпизод музыку. Но вот она падает, ударяется прямо беременным животом; происходит выкидыш. Нет смысла мечтать, все твои мечты обречены. Джулиен похищает мертвое тельце, прибегает домой, прячется с ним под одеяло. И тут мы вспоминаем самое начало фильма. Джулиен гуляет по лесу с каким-то мальчиком, они ругаются из-за черепашки. И что-то происходит... Кажется, Джулиен убивает мальчика. Снято так, что понять невозможно, это всего лишь вариант интерпретации. И тогда вывод безрадостен. Мы все виноваты. Мы все страдаем за чьи-то грехи и продолжаем плодить новые, обрекая тех, кто будет после нас, на те же страдания. Все вопросы закрыты. Все свободны.

Кажется закономерным, что следующий фильм Корина выйдет только через восемь лет.

Итак, сознательный уход от идеи успеха, сознательное «лузерство», сознательная «глупость». На момент выхода «Деток» Корину было двадцать два



«Помойные трахальщики»

года, но выглядел он на пятнадцать, чем с удовольствием пользовался. Косил под придурковатого ботана в тесных пиджаках, подчеркнуто нервничал и стеснялся под прицелами фото- и видеокамер. Дергал коленками, чесал голову, нервно хихикал, сыпал несмешными шутками, лишал речь всякого смысла обилием жаргона и слов-паразитов. Он запомнился, а сценаристов не так уж часто запоминают хотя бы по фамилии.

После «Гуммо» Хармони перестал мыть голову, зарос бородой, одевался во что попало, всем поведением своим демонстрируя состояние легкого наркотического опьянения. Может, оно было, опьянение это. Главное — он принципиально не отвечал ни на один вопрос, связанный с творчеством. В тот же период он выпустил книгу A Crackup at the Race Riots (перевести трудно, что-то вроде «Приколись: расовые бунты»). Конечно, это не литература, скорее, журнальный сборник фотографий, разрозненных мыслей и шуток, отдельных кусков, связанных с миром «Гуммо».

После неоднозначной реакции, а скорее, отсутствия реакции на «Джулиена», Корин пропадает из виду. Ничего достоверно неизвестно об этом периоде его жизни, разрозненные источники утверждают, что он бродяжничал и сидел на героине. Это кажется вполне вероятным. Правда, его имя периодически возникало в списках участников выставок современного искусства. Там он демонстрировал бесконечно размноженные, искаженные, изрезанные и разукрашенные изображения из собственных фильмов, из чужих фотоальбомов, что-то вообще неразличимое. Это мне кажется сознательной профанацией современного искусства, а также грустной иронией над собственным творческим путем. Самым показательным его проектом можно считать серию документальных короткометражек, в которых он провоцирует незадачливых прохожих на драку. Наверное, мало кто был готов продюсировать фильм Хармони Корина, но не снимал он потому, что не видел в том смысла.

Когда он его нашел, а смысл, естественно, любовь, то вернулся в кинематограф. С совсем неожиданным, грустным, светлым фильмом. Само название, «Мистер Одиночество», готовит зрителя к фильму очень грустному и очень личному. Первые же кадры — камера на штативе, рапид, яркие цвета, дурацкая попсовая и прекрасно-грустная песенка Lonely. Что-то изменилось во взгляде режиссера, хотя в мире все осталось по-прежнему. Но это кино и не про реальность, оно про самое сокровенное, потаенное место, где обитают наши мечты. В горах Шотландии живет коммуна двойников знаменитостей — Мэрилин Монро, Чарли Чаплин, Мадонна, Авраам Линкольн, новоприбывший Майкл Джексон. Где-то в Панаме миссионеры под предводительством все того же Херцога распространяют гуманитарную помощь. Мэрилин замужем за Чаплином, но влюбляется в Майкла; одна из миссионерок выпадает из самолета и приземляется без единой царапинки.

«Мистер Одиночество» — наиболее традиционный по форме фильм Корина, он снят неторопливо, на общих планах, последовательно смонтирован. Хотя в нем есть откровенное эстетство и любование, тонко выстроенные мизансцены. Хотя есть сюжет, прописанные киношные диалоги, которые сняты традиционный восьмеркой. И все-таки это самый странный, самый необычный фильм Корина. Наверное, потому что самый личный.

Если в предыдущих фильмах он пытался реконструировать сознание своих героев, что происходило из-за самого лучшего в мире желания — познать другого и найти выход для всех, — то в «Мистере Одиночество» он приглашает нас заглянуть внутрь себя. Там все по-своему, только проблемы у нас у всех одинаковые. Невозможность преодолеть бесконечное, непроглядное одиночество, невозможность быть понятым, невозможность предъявить себя другому человеку потому, что и сам не знаешь, что предъявлять. Корин, словно боясь снова быть непонятым и незамеченным, прямо декларирует это закадровым голосом, принадлежащим главному герою — двойнику Майкла Джексона.

Всегда так жестоко обличающий массовую культуру, на этот раз режиссер печально снисходителен и нежен к ней. Ведь сколько нелепой грусти в этих затасканных и таких любимых образах. Мэрилин Монро замужем за Чарли Чаплином, самая лучшая женщина на земле замужем за вечным недотепой и неудачником. Или Майкл Джексон, альтер-эго автора, удивительное порождение массовой культуры — почти бесполый вечный ребенок, агнец Божий, проповедующий мир, смирение и любовь. Так ли плохо, если это все, что у нас осталось? Двойники никогда не выходят из образа; люди не знают, кто они, как им жить, что делать, они находят маски, готовые шаблоны поведения и, обозначив себя узнаваемым персонажем, могут общаться с другими.

Зато в Панаме происходит чудо. Вернер Херцог все так же произносит монологи о мире как сточной канаве, но заметим изменение угла зрения. Теперь он не отец безумного семейства, а святой отец, предводитель сестер-бенедиктинок. Предыдущие фильмы Корина воспроизводили работу измученного окружающим миром сознания, этот — спокойный отдых, сон сознания, который порождает вовсе не чудовищ. Медленный, почти видовой, с постоянными проездами камеры и рапидом — так развивается сон, хороший сон.

Но Мэрилин, как ей и положено, кончает жизнь самоубийством. И как из-за одной заболевшей овечки отстреливают всю отару, так и коммуна разваливается, столкнувшись с реальностью смерти. Монашки отправляются в Ватикан сообщить о чуде свободного полета и разбиваются. Счастье, как и сон, не может длиться вечно. Нельзя пытаться растянуть его, «заморозить» его. Его нельзя транспортировать. Счастье — когда вдруг группа людей поверила в одну мечту, зажило одной надеждой.

Хармони Корин стал известен как автор очень жестких картин, как обладатель очень честного и непримиримого взгляда на мир. Но найти отклики зрителей на «Гуммо» и «Джулиена» довольно сложно. Зато есть множество восторженных отзывов на «Мистера Одиночество». Причем отзывы эти принадлежат вовсе не прожженным синефилам, а самым рядовым зрителям. Хармони и здесь отличился: научив пристально и не моргая смотреть на гниение реальности, он предпочел отвернуться от нее. И начать, например, снимать кино.

Р А З Б О Р Ы



«Доктор Джекилл и мистер Хайд», режиссер Рубен Мамулян

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Девушка и смерть

ИСТОРИЯ ХОРРОРА КАК ВЕЧНАЯ РЕИНКАРНАЦИЯ НАПУГАННОЙ БЛОНДИНКИ

Жанр хоррора родился одновременно с кинематографом — в момент первого публичного киносеанса. Исторический показ «Прибытия поезда», как известно, спровоцировал у рядовой публики не столько бешеный эстетический восторг, сколько неподдельный ужас.

Поначалу кинематограф не только удивлял, но и пугал демонстрацией вещей, доселе невиданных или казавшихся маловероятными. И когда человек на экране запросто поглощал киноаппарат, угрожая проглотить и зрителей, это понятным образом вызывало прежде всего ужас и лишь потом облегченное восхищение техническими возможностями нового искусства. И может статься, что Жорж Мельес со своим «Человеком с увеличивающейся головой» — законный первопроходец жанра ужасов: на экране безумный ученый снимает с плеч собственную голову и, положив на стол, водружает на законное место ее резиновое подобие, раздувающееся до гигантских размеров и угрожающее взорваться в любую минуту. Когда текущие достижения новейшей техники стали более или менее очевидны и привычны даже зрителям из последних рядов и фокусы стало показывать несколько сложнее, пионерам молодого искусства пришлось придумывать новые способы веселить, изумлять и пугать публику. Потому что уж где-где, а в мире кинематографа практически сразу безоговорочной «одиннадцатой заповедью» закрепилось небезызвестное высказывание Оскара Уайльда о том, что людей приходится либо забавлять, либо кормить, либо шокировать. В этом в свое время пришлось лично убедиться писателю Фрэнсису Скотту Фицджеральду, как-то процитировавшему эту фразу Уайльда в рассказе «Волосы Вероники». Однажды, оказавшись в столовой одной из студий, на которой в этот момент снимались «Уродцы» Тода Броунинга, писатель, чье воображение к тому же постоянно подогревалось очередной порцией спиртного, был настолько поражен видом собравшихся вместе «героев» картины, что вынужден был расстаться с содержимым желудка. Забавлять и шокировать. Шокировать и забавлять.

Что касается поисков соответствующих сюжетов, то самым очевидным решением было обращение к историям, уже зарекомендовавшим себя у публики, и кинематографисты с энтузиазмом ринулись выкупать права на известные произведения в жанре ужасов. Стивен Кинг, понимающий в том, как устроен хоррор, чуть больше всех остальных, в своем программном исследовании жанра «Пляска смерти» выделяет три основополагающих произведения — и примыкающее к ним еще одно, — выводя из них несколько основных архетипов, востребованных в жанре. Как несложно догадаться, три магические книги — это «Дракула» Брэма Стокера, «Франкенштейн» Мэри Шелли и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Луиса Стивенсона. Четвертой книгой Кинг называет «Поворот винта» Генри Джеймса, оговорившись, что формат «истории с приведениями» в большей степени

распространен в литературе и не слишком хорошо приживается на экране. В этом он был не совсем прав, как показала прокатная судьба десятков современных «джей-хорроров» и их римейков.

Итак, в распоряжение кинематографистов поступили такие неоднозначные, но потенциально конвертируемые в валюту персонажи, как Вампир, Монстр, Оборотень и Привидение. К сожалению, искреннему рвению начинающих режиссеров и сценаристов сильно мешали разнообразные бюрократические двусмысленности — как правило, связанные с такой неприятной вещью, как приобретение авторских прав на то или иное произведение, а также стоическая женщина по имени Флоренс Стокер. Вдова известного писателя воспринимала в штыки любые попытки экранизации принесшего ему славу романа, фактически приватизировав такого любопытного антагониста, как Дракула, и вошла в историю как единственный человек в цивилизованном мире, не оценивший эстетическое новаторство фильма Фридриха Мурнау «Носферату — симфония ужаса»: миссис Стокер попросту подала на создателей картины в суд. Именно с «Носферату» европейский хоррор, начинавший путь из одной отправной точки с хоррором американским, определяется с направлением развития и уходит в сторону субъективной реальности, туда, где ужас внешний уравнивается с ужасом внутренним. Америка — с искренней верой своих граждан в силу рационального начала и психоанализа — в свое время также повернет назад и ступит на эту непроторенную дорожку субъективного ужаса. Но это будет чуть позже.



«Дракула», режиссер Тод Броунинг

На текущий же момент тому, чтобы вся Америка «задрожала от страха», в немалой степени поспособствовал человек по имени Джон Л. Болдерстон, бывший военный корреспондент и известный журналист, благодаря своим безупречным манерам сумевший прорваться даже через такую, казалось бы, непреодолимую преграду, как упрямство Флоренс Стокер. При участии Болдерстона, который не только договорился о приобретении прав на адаптацию, но и был автором одной из первых версий сценария, роман «Дракула» был поставлен сначала на сцене, а затем заботливо перенесен на экран еще одним важным первопроходцем американского хоррора Тодом Броунингом. Человек уникальных профессиональных способностей, Болдерстон не остановился на

достигнутом, приложив свою талантливую руку к адаптации «Франкенштейна», сценарию «Мумии» и бесчисленным продолжениям истории про Дракулу. По иронии судьбы Болдерстону впоследствии также довелось поработать над сценарием картины «Газовый свет» Джорджа Кьюкора, обозначившей формирование еще одного важного кинематографического жанра — триллера. Превратности все той же судьбы привели также к тому, что человек, некогда



«Уродцы», режиссер Тод Броунинг

сумевший решить, казалось бы, нерешаемую задачку по дележке авторских прав, и сам угодил в похожую неприятную историю. Вместе с Пегги Уэблинг, автором оригинальной пьесы по мотивам «Франкенштейна», Болдерстон несколько лет судился со студией Universal за право владения частью прибыли от семи продолжений первого фильма про незадачливого доктора и его ужасное творение. А бороться было за что — студия Universal в 30—40-е годы прошлого века представляла собой настоящий пантеон всевозможных монстров, в центре которого, конечно же, восседали Дракула и монстр Франкенштейна. Однажды нащупав золотую жилу, боссы студии отказывались признавать, что она может иссякнуть, и снова и снова ставили свои подписи под весьма сомнительными произведениями, в которых фигурировали бесконечные клыкастые аристократы и все новые чудища, собранные из частей мертвых тел и оживленные против их воли.

Расцвет классических хорроров Universal принято напрямую связывать с Великой депрессией, которая, в очередной раз напомнив об «одиннадцатой заповеди» Уайльда, гнала людей в кинотеатры в поисках утешения и успокоительного забытья. И нет, конечно, ничего удивительного в том, что трагическая судьба злосчастного Виктора (превратившегося на экране в романтического Генри) Франкенштейна в подавляющем большинстве случаев оказывалась для зрителя предпочтительнее оптимистических мюзиклов Басби Бёркли. Вместо того чтобы говорить с экрана: «Все будет хорошо», фильмы ужасов утешали другим, сообщая, что «бывает и хуже». И можно сколько угодно иронизировать над наивными «страшилками», которые предлагали зрителю эти фильмы, факт остается фактом: классические хорроры Universal были самым неприличным, эротичным зрелищем, на которое можно было попасть в те годы в обычном кинотеатре. В процессе подгонки под почти паро-



«Франкенштейн», режиссер Джеймс Уэйл

дийные сюжеты сами чудовища, такие как Дракула, монстр Франкенштейна, Человек-волк, Мумия и т.д., были скомпрометированы до такого состояния, что не могли напугать уже и детей — зрителей, воображение которых традиционно открыто для восприятия и усвоения даже самых условных кинематографических реалий. Куртуазный вампир и печальное чудовище неожиданно стали символами рекламной компании кукурузных хлопьев и шоколадного молока и остались дожидаться, когда же история жанра откроет их для себя заново. Но осталось другое — полуобнаженная блондинка, раскрывшая рот в немом, но выразительном крике, то запоминающееся изображение с многочисленных черно-белых плакатов, которые недвусмысленным сексуальным подтекстом доводили до исступления работников комитета по цензуре.

Одним из первых — и совершенно блистательно — этот фокус проделал режиссер Эдвард Шёдсак в «Кинг Конге», сняв идеальный в своей незамутненности гимн эротическому напряжению, испокон веков существующему между условной Красавицей женщиной и условным же Чудовищем мужчиной. Как такую порнографию, в которой здоровенная, но все же вполне человекоподобная обезьяна таскала на себе полуголую девицу по джунглям, а в конце и вовсе лезла с ней на самый верх фаллического Эмпайр-стейт-билдинг, вообще допустили на экран — загадка. Возможно, дело было в верности выбранного масштаба — будь обезьяна на метр побольше или, напротив, поменьше, подобную историю точно бы сочли уже совершенно неприличной. Шёдсак, конечно, снимал не фильм ужасов, но те, кто делал именно их, смело вдохновлялись его примером. Женщины в классический период существования американского хоррора — во многом статистки, часто не имеющие особого представления о технике актерской игры, призванные изображать то, что имел в виду Роберт Митчум, высказавшись о своей партнерше по «Ночи охотника» Шелли Уинтерс в том духе, что она была создана, чтобы «плыть вниз по реке с перерезанной глоткой». Все это так, и все же любые монстры, крадущиеся в ночи, — пыль без этих немудреных, но прекрасных созданий. Не столько потому, что по мере своих приключений девушки зачастую теряли большую часть одежды, сколько потому, что на их лицах можно было увидеть редкие по тем временам искренние эмоции — страх, почти физиологический ужас перед встречей с неминуемым. Впоследствии — всего через пару лет, — когда начнут бытовать куда менее волнующие и интересные представления

о месте женщины в обществе, кинематографу также придется перестраиваться под эту новую картину мира. Впрочем, именно кинематографическая вселенная оказалась тем самым местом, где данные представления удалось конвертировать во что-то по-настоящему любопытное.

Недаром упомянутый Кингом роман Генри Джеймса «Поворот винта» только в 60-е годы прошлого века экранизировался трижды. Но одноименную адаптацию Джона Франкенхаймера и малоизвестную версию Питера Морли полностью затмила для истории картина Джека Клейтона «Невинные». Этот фильм любопытным образом прозвучал «эхом» «Кабинета доктора Калигари», предъявив зрителю в качестве главного героя не сдержанную религиозную девушку-гувернантку в исполнении Деборы Керр, и не детей, предположительно одержимых призраками, а внутрикадровое пространство как таковое — бесконечные лабиринты коридоров тихого дома, где каждый шаг отдается в воздухе тревожным гулким звуком, и крыша, где о чем-то своем вполголоса переговариваются голуби, и сад, где стрекот сверчков, и пение птиц, и лениво рассеивающийся солнечный свет. Главным героем становится сам дом, и дом этот — на самом деле, персонаж с богатой традицией, про которую английский киновед Джон С. Тиббетс говорил, что с тех пор, как призрак отца Гамлета появился в стенах замка Эльсинор, в товарный ассортимент произведений в жанре романтических ужасов прочно вошли обитатели, обстановка и атмосфера дома, населенного призраками.

В отличие от другого знакового режиссера того времени, короля внешних



«Кинг Конг», режиссер Эдвард Шёдсак

эффектов Уильяма Касла, Клейтон не прельщается возможностью предъявить зрителю приведения в «полный рост». Вопрос о том, действительно ли они обитают в доме, согласно первоисточнику, остается открыт, борьба между добром и злом происходит не в затемненных коридорах старинного особняка, а в голове набожной героини Деборы Керр. И, безусловно, весь этот изумительно снятый антураж с залитыми светом лужайками и закоулками пыльных коридоров был бы просто нагромождением реквизита без самой Керр. Мисс Гидденс в ее исполнении — это принципиально новый женский образ для кинематографа ужасов. Керр не кричит, не отшатывается от теней в темных углах, не мельтешит по экрану. Кажется даже, что большую часть времени она просто парит в наэлектризованном, сжатом воздухе внутри нехорошего дома, постепенно все больше и больше становясь его органичной частью. Истерику Керр играет одними глазами, как не умеют играть ее иные признанные «королевы крика», потому что в принципе играет нечто иное — не страх от внезапного «бу» из-за угла, а вязкое, не покидающее ощущение кошмара, ледяным холодком пробирающееся за шиворот.

Еще радикальнее поступил режиссер Роберт Уайз, экранизировав популярный в США готический роман Ширли Джексон «Призрак дома на холме». Наверное, впервые в истории жанра Уайз выводит призраки не параллельно с частным опытом персонажа, а из него: ужас здесь рождается на стыке понимания того, что призраки, населяющие старинный зловещий дом, становятся частью личного опыта не вполне здоровой героини. Главный аттракцион, конечно, не шорохи на чердаке (хотя они тут исполнены мастерски), а диаграмма внутренней надломленности героини Джули Харрис, которая, будучи в течение долгих лет заложницей замкнутого мирка своей семейной трагедии, теперь с готовностью воспринимает любой, самый экстраординарный опыт как нормальный. Также впервые в истории жанра героине действительно,



«Человек-волк», режиссер Джордж Уоггнер



«Невинные», режиссер Джек Клейтон

в самом прямом смысле, некуда бежать от постепенно проникающего в нее зла. Какие бы странные звуки ни доносились с чердака, призраки обитают не там — они в мыслях, в голове, в конце концов, в сердце человека.

Вслед за Хичкоком Уайз здесь уравнивает головокружительный подъем по винтовой лестнице с головокружительным же падением в самые мрачные недра человеческого сознания. В 60-е, имеющие в мировой культуре статус революционной эпохи (а в истории американского хоррора воплощающие собой, пожалуй, последний оплот традиционных форм жанра), внутренние демоны берут убедительный реванш над посланцами из далеких миров. Доказывать, что дьявол — это почти всегда немного женщина, в фильмах Роберта Олдрича примется Бетт Дэвис в дуэте сначала с Джоан Кроуфорд, затем — с Оливией Де Хэвилленд. Призраки же будут будоражить воображение специфически ориентированных кинематографистов на протяжении всего десятилетия.

В 1973 году, через двенадцать лет после того, как мисс Гидденс впервые ступила на порог злополучного дома с голубятней на крыше, режиссер Джон Хью поставит формальную точку в этой теме, экранизировав сюжетно близкий произведению Джексон роман Ричарда Мэтисона «Легенда адского дома». И в том же году Джон Бакстер, главный герой картины Николаса Роуга «А теперь не смотри» погонится по улице за хрупкой фигуркой в красном плаще, приняв ее за призрак недавно утонувшей дочки, но в результате лишь сожмет в объятиях уродливую карлицу. Странная, неуютно холодная Венеция расскажет страшную, но убедительную сказку о том, что самые ужасные призраки скрываются у людей в головах, а вовсе не разгуливают по промозглым безлюдным переулкам равнодушного города. В этой гипнотически красивой истории о том, как в тот самый момент, когда человеку кажется, что он начал что-то про себя понимать, становится очевидно, что он не понимает вообще ничего, белокурая Джули Кристи почтительно держится на втором плане, в то же самое время одним своим существованием цементируя нестойкую сюжетную конструкцию.

Нужно отдать дань уважения Альфреду Хичкоку, который несколько десятилетий год за годом, фильм за фильмом выдумывал все новых и новых девушек на грани и за гранью нервного потрясения. Хичкок, конечно, не снимал хорроры, но все же именно он с завидным постоянством переосмысливал место женщины в иерархии ужасного. Женщина как абстрактное воплощение чистого зла и женщина как воплощенная тень сомнения, волооким взором из-под пушистых ресниц проверявшая на прочность окружающий мир. Женщина как бессмысленный, но неумолимый посланник фатума. Женщина — жертва (в бесконечном числе фильмов). Коронный номер Хичкока, золотой стандарт его творчества, — блондинка в опасности, ледяная принцесса в антураже запутанных и жестоких мужских игр.



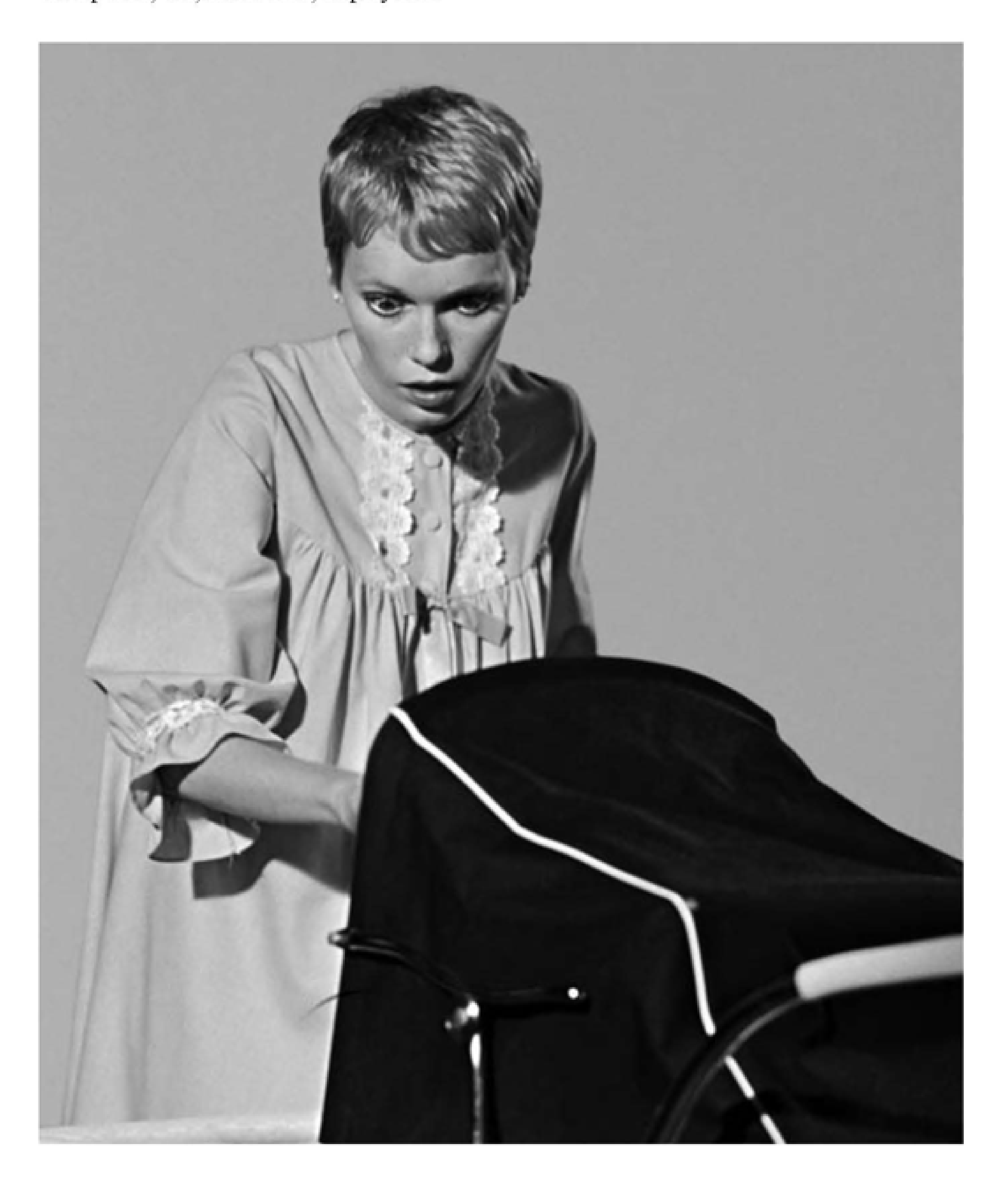
«Окно во двор», режиссер Альфред Хичкок

Чем дальше, тем больше усложнялись сюжеты хичкоковских картин, и тем многограннее становилась вышеупомянутая иерархия — осознание этого факта постепенно распространилось на весь кинематограф. Режиссер Роман Поланский, зарифмовавший в своем «Отвращении» таящееся внутри безумие с рафинированным внешним слоем женского сознания, показав насилие как единственный возможный выход из замкнутого круга обыденного повседневного «отвращения», где норма уже давно приравнена к патологии, с еще большей очевидностью развил этот метасюжет в «Ребенке Розмари». Лишив картину хрупкой, хрустальной неоднозначности черно-белого изображения, свойственной его ранним работам, Поланский взамен наделил ее припыленными, выцветшими красками дурного сна, липкий ужас которого не отпускает и после спешного пробуждения с криком на устах. Вплоть до самого финала авторы не раскрывают главную загадку: на самом ли деле Розмари Вудхаус оказалась в центре чудовищного сатанинского заговора или это лишь болезненно разыгравшаяся фантазия женщины, слишком тяжело переживающей перемены в своей жизни? Девочка из провинциального городка получила случайную контрамарку в красивую жизнь в большом городе, обернувшуюся благостным существованием среднестатистической домохозяйки, вынужденной каждый день занимать чем-то свой досуг и отягощенной легким комплексом вины, горьким запретным плодом традиционного католического воспитания. Не является ли похожая на бред фантазия о пожилой соседской паре, справляющей сатанинский культ и вовлекшей мужа Розмари в свой зловещий заговор с целью завладеть ее не рожденным еще ребенком, единственным и очевидным спасением из этого замкнутого круга всеобщей одуряющей благостности, в которой героиня Мии Фэрроу вязнет, словно в сладкой сахарной вате? Не является ли вообще любой, пусть даже самый страшный, выход за пределы обыденного опыта запретным удовольствием, в котором никто никогда не решится признаться?

Большинство киноведов, анализирующих картину Поланского, склонны трактовать сюжет фильма в том же социо-психоаналитическом ключе, что и «Вторжение похитителей тел» Дона Сигела, полагая кошмары, мучающие Розмари, аллегорией тех психологических комплексов, через которые приходится пройти многим беременным женщинам. В то время как традиционное патриархальное общество буквально навязывает женщине архетип матери, сама женщина переживает беременность как бесконечную «тень сомнения» — как

измену собственного тела, зарождение новой и пока еще непонятной, возможно, враждебной жизни. Таким образом, Поланский более чем на десять лет опередил Стэнли Кубрика, переосмыслив традиционные отношения человека и зла: Розмари Вудхаус, как впоследствии злополучный сочинитель Джек Торренс в «Сиянии», — чистый лист, на котором потусторонние силы вольны выводить любые угодные им узоры страха и безумия. Разница лишь в творческом подходе двух авторов: Поланский пел злу нежную колыбельную, Кубрик сочинил ему целую оду и выступил в его честь с симфоническим оркестром.

Обманываться, конечно, не стоит: «Ребенок Розмари» и «Сияние» были и остаются теми самыми приятными исключениями, которые лишь подтверждают правило. А правило в данном случае: хорроры — это все-таки не эпические произведения, переосмысляющие границы зла в современном мире, а отработанные годами сюжетные схемы, поставленные на поток сравнительно недорогого производства. Как и в случае с большей частью коммерческих жанров, эстетика и специфический метаязык хоррора выкристаллизовались в процессе усвоения публикой сотен рядовых картин. Тот самый образ с черно-белого плаката — полуобнаженная девушка, в горло которой вот-вот вцепится очередной вурдалак, был слишком привлекательным и, чего уж там, прибыльным, чтобы забыть о нем надолго. Когда для него настало время, он, конечно, вернулся.



«Ребенок Розмари», режиссер Роман Поланский

Новый субкультурный подвид пришел внезапно и откуда не ждали — из европейского кинематографа. Конец 50-х годов ознаменовался началом плодотворной работы группы итальянских кинематографистов, которые очень скоро полностью переосмыслили существовавшую (сказать по правде, довольно скромную) традицию еврохоррора. Дарио Ардженто, Марио Бава, Лучио Фульчи, Руджеро Деодато, Серджио Мартино и другие выстроили свой творческий метод на синтезе классического детектива, готической психоделики и максимально жестокого фильма ужасов. Как правило, жанровая традиция «джалло» не в почете у историков кино — в теоретических исследованиях на соответствующую тему можно встретить немало нелестных эпитетов. Пренебрежительному отношению в немалой степени сопутствовал тот факт, что сюжеты большинства итальянских хорроров низведены до уровня обязательного, но откровенно лишнего элемента. Впрочем, этой особенности, распространившейся на целый поджанр, существует изящное объяснение: свое творчество авторы «джалло» пытались противопоставить европейской и американской жанровой традиции, в которой стройность сюжета возобладала над художественным решением, превращавшим кино в тусклый слепок с реальности. Мастера «джалло» старательно уходили от повседневной реальности, задействовав весь арсенал киноязыка и возвращая к жизни даже такие порядком уже подзабытые приемы, как субъективная камера, параллельный монтаж, цветофильтры и т.п. Поэтому фильмы «джалло» могли зачастую иметь в основе закрученную изящной спиралью детективную интригу (временами имеющую отдаленное отношение к объективной реальности), а могли почти полностью состоять из блужданий по темным закоулкам безликого убийцы, преследующего очередную напуганную блондинку. В любом случае, если бы каждый поджанр мог иметь лишь одну характерную черту, для «джалло» этой чертой стали бы не извращенный детективный сюжет и не кровавые сцены убийств, а раскованное владение его авторами основами киноязыка, способное превратить любую незамысловатую по сути историю из жизни убийц и их жертв в настоящее зрелище.

К моменту, когда из Италии в Штаты стали поточным методом экспортироваться эти самые истории про таинственного убийцу в сером плаще, американский хоррор не то что бы переживал серьезный кризис, но очевидным образом нуждался в новой жанровой модели, способной занять место традиционной. Итальянский хоррор в некотором роде воплощал собой настоящую американскую мечту: завидная кредитоспособность при минимальных затратах. А повышенная кровожадность героев «джалло» вполне могла встряхнуть заскучавшего было в темноте кинозала среднестатистического зрителя.

Традиционные творческие методы авторов «джалло» были, правда, существенно переосмыслены американскими кинематографистами. Вместо глубинных мизансцен и сложно организованного внутрикадрового пространства — преобладание прямолинейных общих планов; вместо пластичного монтажа — монтаж быстрый и резкий, порой приближенный к тому, что впоследствии будет называться клиповым; вместо многозначительной игры света и тени и фантасмагорического цветового решения — изображение, предельно приближенное к реальности, где обилие красного цвета воспринимается уже не как сознательный авторский выбор цветовой палитры, а как обычная анатомическая подробность. По большому счету, незаконнорожденный преемник «джалло» — американский слэшер — пожелал взять от «джалло» лишь одну изящную деталь: неиссякающую тему вуайеризма, изображение мира сквозь призму восприятия убийцы. Активное использование этого приема привело спустя некоторое время к формированию полноценной мифологии слэшера — мифологии, основанной на крохах фрейдистской теории и гендерных девиациях. В обиход этой популярной разновидности жанра по сей день входят такие понятия, как «сексплуатейшн» (которое можно трактовать как намеренное использование авторами сексуального подтекста в сюжетах, где в роли жертвы выступает женщина, а в ро-

ли ее мучителя — мужчина) и вытекающее из него понятие «final girl» (героиня, обладающая определенными моральными качествами, которые убеждают зрителя в том, что именно эта девушка достойна сразиться со злом в финале). Киновед Кэрол Кловер, исследователь этой специфической темы и автор впечатляющего труда Men, Women and Chain Saws, немало времени посвятила проблеме крупного плана глаз и вообще взгляду в фильмах ужасов. В своей теории Кловер выводит два типа взгляда: assaultivegaze («похотливый взгляд») — взгляд, ассоциированный с убийцей и, как правило, свя-



«Синдром Стендаля», режиссер Дарио Ардженто

занный с мужским началом, и reactivegaze («воспринимающий взгляд») — взгляд, ассоциированный с жертвой и по традиции связываемый с женским началом. Эта типология, естественно, возникла не одновременно со слэшером — она берет свое начало в фильмах Хичкока, в картине Майкла Пауэлла «Подглядывающий» и других классических лентах.

История кинематографа, как известно, в своем развитии проходит циклические стадии, начиная заново воспроизводить себя на определенном этапе, а уж сколько раз кинематограф ужасов, как в первый раз, переосмыслял образ женщины — от жертвы до воплощения самого страшного зла — даже не сосчитать. Стереотипизация межполовых отношений, популяризированная за годы популярности слэшера, будет сознательно подвергнута сомнению на новом витке творчества Дарио Ардженто — режиссера, который когда-то личным примером способствовал ее, стереотипизации, появлению на свет. В одном из наиболее сложно структурированных (и недооцененных) своих фильмов «Синдром Стендаля» итальянский режиссер сделает убийцей главную героиню (в исполнении его дочери Азии Ардженто), которая после совершенного над ней насилия ставит под вопрос собственную половую принадлежность, пытаясь таким образом избавиться от словно бы навязанного ей собственным полом архетипа жертвы. Про любопытную эту коллизию автор психоаналитической теории кино Антонио Минегетти высказался в том духе, что для кого-то маньяк-убийца был настоящим монстром, но при встрече с более сильным чудовищем — женщиной — у него не было ни единого шанса.

Межполовые дуэли, на кону которых стоял экзистенциальный вопрос

о том, кто же все-таки является большим чудовищем, вошли в моду еще в 80-е, но окончательно стали трендом в 1991 году. Тогда в прокат вышел фильм Джонатана Демме «Молчание ягнят», который, как принято говорить в таких случаях, изменил все. В основе драматургии «Молчания ягнят» лежит досадная цепочка легкомысленных авторских допущений и во многом случайностей. Более того, во втором романе про доктора Лектера Томас Харрис не посчитал зазорным фактически процитировать себя, взяв за основу уже опробованную однажды сюжетную конструкцию: герой (в данном случае — героиня) ищет убийцу, одновременно консультируясь с находящимся в заточении Лектером; личность убийцы тем временем не является для публики тайной, неизвестной она остается лишь для героев, которые на протяжении всего



«Молчание ягнят», режиссер Джонатан Демме

действия сокращают дистанцию между собой и преступником. Режиссер Майкл Манн, переписывая текст «Красного дракона» в сценарий «Охотника на людей», принял существующую расстановку сил как данность и попытался сделать вид, будто бы не замечает, что сюжет порой приводится в действие изящным нанизыванием одной случайности на другую. Автор сценария «Молчания ягнят» Тед Тэлли ловко спрессовывает самые условные элементы фабулы в стройную, жесткую систему, заставляя зрителя поверить в то, что детективное расследование тут не более чем формальный повод для судьбоносной встречи по разные стороны плексигласовой перегородки Ганнибала Лектера и Клариссы Старлинг. Это парное выступление, дуэт, которым так и не стали совместные сцены Уильяма Петерсона и Брайана Кокса в «Охотнике на людей», становится той центробежной силой, что стягивает на себя все оговорки сюжета.

Демме и Тэлли здесь работают на территории ужаса — причем это тот редкий случай, когда звонкое определение «иррациональный», соседствующее рядом с этим словом, действительно уместно. В «Молчании ягнят» нет, в общем, ничего, что могло бы вызвать у зрителя отвращение, и нет никаких объективных факторов, которые заставляли бы испытывать обоснованный страх. Нет, ужас в картине Демме выкристаллизован и доведен до такого абсолюта, до того патологического предела совершенства, что рождается это чувство уже не на стыке монтажных склеек, как это, в общем-то, принято в кинематографе, а разлито по внутрикадровому пространству, целиком укутанному в тусклые цвета выцветшей на солнце фотографии. Механизм извлечения ужаса из, казалось бы, не дававшей формального повода реальности, который задействует тут Демме, можно было бы сравнить с тем, как изящно, виртуозно вытягивал кошмар из тихого карамельного быта нью-йоркской домохозяйки Роман Поланский в «Ребенке Розмари». Но Поланский намеренно скрупулезно выводит страшное из вроде бы обыденных деталей; Демме же попросту разворачивает их к камере прежде не виденной стороной. Поланский показывает кошмар Розмари Вудхаус как неизбежную данность, с убежденностью опытного фокусника, знающего наперед, чем закончится представление. Демме же демонстрирует зрителю темные расщелины бытия с холодным, но очевидно восторженным ужасом первооткрывателя. И потому реальность «Молчания ягнят» — это мир, увиденный будто бы впервые, увиденный глазами юной Клариссы Старлинг, только-только, как когда-то злополучный герой «Охотника на людей», вырвавшейся из душного подземелья темницы доктора Лектера. В отличие от своего предшественника, Клариссу не манит соблазнами темная сторона. Напротив, она противостоит ей с той холодной каменной яростностью, которая может быть свойственна лишь человеку, воспринимающему каждое локальное столкновение добра и зла как глобальную войну внутри себя и каждую победу в такой борьбе как свою личную. Как знак того, что звучащее в голове жалобное блеяние ягнят из давнего прошлого больше никогда не раздастся.

Как и любой очевидно поворотный момент в истории искусства, картину Демме тут же взяли в плотную искусствоведческую осаду — отдельная глава или хотя бы внушительные несколько абзацев о «Молчании ягнят» имеются в любом претендующем на серьезность исследовании жанра. Вопреки скептическому отношению самого доктора Лектера к возможностям психоанализа — «тупого инструмента», которым он не рекомендовал Кларрисе пытаться его препарировать, — именно психоаналитический инструментарий лежит в основе большинства исследований, посвященных фильму Демме. Без ответа, тем не менее, остается очевидный вопрос, легкомысленным образом перекочевавший в разряд констатации факта. Как случилось, что американская публика, до этого момента дружно встречавшая любые, даже самые незначительные намеки на нравственную амбивалентность искренним шоком и негодованием, вдруг встретила доктора Лектера дружной, продолжительной овацией? Почему персонаж, являющийся очевидным воплощением зла,

материализованным кошмаром обывателя, помимо обоснованного ужаса, мерзким холодком бегущего по спине, вызывал и продолжает вызывать у аудитории неприкрытый, искренний восторг, граничащий с восхищением? Уж, конечно, причины не стоит искать в оголтелой апологетике социальных кошмаров, в том, что, будучи подготовленной многолетними попытками кинематографистов резонировать с экрана тезис о том, что зло всегда существует рядом, а возможно, и внутри человека, общество на рубеже десятилетий вдруг решило выкинуть белый флаг и согласиться с этим. Одновременно дав литературе, кинематографу и телевидению зеленый свет на активное освоение современной мифологии, в которую отныне раз и навсегда была вписана фигура серийного убийцы.

Причины популярности — в самом прямом смысле этого слова — Ганнибала Лектера стоит искать в том, что именно представлял собой этот образ в кинематографическом осмыслении насилия. В свое время, снимая «Охотника на людей», Майкл Манн рекомендовал исполнителю роли Лектера Брайану Коксу держаться в роли безумного доктора подобно степенному ученику закрытой английской школы для мальчиков. Режиссер Джонатан Демме и актер Энтони Хопкинс придумали совершенно иную трактовку образа. Первое убийство на экране Лектер совершает лишь в финальной трети картины, когда действие неумолимо приближается к развязке, до этого же момента былые злодеяния доктора благоразумно скрыты от зрителей. Вместе с агентом Старлинг большую часть фильма они воспринимают Лектера в ином, неожиданном для злодея амплуа.

Английский киновед Пол Уэллс основную причину притягательности образа Лектера для американской публики увидел в том, что тот был окружен флером почти аристократического превосходства. Кларисса Старлинг в исполнении Джоди Фостер входит в пространство фильма, словно Алиса в Зазеркалье: любопытная гостья в царстве галантного мужского шовинизма, натянутая, будто струнка, ледяная принцесса, при первом появлении которой в комнате одетые в фирменные кожаные куртки помощники шерифа важно подбочениваются. Лектер же при первом своем появлении на экране — воплощенная галантность, старомодное викторианское джентльменство, по какому-то недоразумению надежно упрятанное в плексигласовую клетку, как диковинный, но потенциально опасный зверек. Хопкинс придумал своему герою необычайную пластичность движений, скованную мимику пробудившейся от вечного сна каменной статуи и необычный вкрадчивый голос — комбинацию, по его выражению, тембров Кэтрин Хепбёрн и Трумена Капоте, — голос откуда-то из славного прошлого, когда герои на экране умели не только говорить, но и разговаривать. Нарочитый эстет и острослов, Лектер не имеет ни малейшего желания говорить «по делу»: это для агента Старлинг и других время бежит вприскок, перепрыгивая с одного на другое, опальный же доктор воспринимает время как степенную прогулку размеренным шагом, от каждого из которых он намерен получить все причитающееся ему удовольствие. И это подзабытое уже кинематографом ощущение времени сообщается драматургии картины, подхватывается и зрителем.

Четыре диалога доктора Лектера с Клариссой Старлинг — общей продолжительностью не более двадцати минут — неожиданно возвращают зрителей в кинематограф другой эпохи, на рубеже 30—40-х годов, когда диалог двух людей не всегда был обличен прикладным значением и понятие о времени, о ритме и о длине какого-то одного, также не обличенного прикладным значением кадра было принципиально иным. Это эпоха расцвета салонных мелодрам, комедий и гангстерских фильмов — жанров, которые мало что объединяет, кроме вопиющего пренебрежения к ускоряющемуся темпу реальной жизни: герои этих фильмов еще могли себе позволить замереть эффектным полупрофилем на крупном плане, произнося, часто в пустоту, что-то свое, что-то, что казалось им неизменно важным. Но бесконечно консервировать время было невозможно — когда специфическая эстетика американского кинематогра-

фа 50-х, из экранного пространства которого будто бы ненароком выпустили весь воздух, развела кино и реальность по разным углам ринга, случился перелом — планы стали короче, ритм быстрее, монтаж резче.

В 1991 году роскошь неторопливо рассуждать о мрачных тайнах собственного детства, проведенного в плену кошмаров, в рамках вроде бы детективного сюжета, а вовсе не в декорациях камерной драмы о взаимоотношениях, казалась не то что бы немыслимой, но неочевидной. Демме тем не менее рискнул, поместив в центр композиции картины убийцу и одновременно носителя того зацементированного мифологического начала, которое (за редкими исключениями, вроде полковника Курца в «Апокалипсисе сегодня», где Фрэнсис Форд Коппола также работал на территории мифа) являлось прерогативой былых героев экрана, таких как Филипп Марлоу и Сэм Спейд. Кларисса Старлинг, конечно, не блондинка — ни формально, ни в контексте тех качеств, которые традиционно приписываются этому образу. Но в то же самое время она, как и Лектер, из породы мифологических героев. Оператор Так Фудзимото недаром заимствует для эпизодов разговоров Лектера и Клариссы главное оружие мелодрамы: крупный план. К четвертой, финальной встрече героев эта крупность достигает критических пределов: лица Хопкинса и, в особенности, Фостер сами по себе становятся полноценным экранным пространством, поглощая его полностью. Это необычная выразительность крупных планов недаром отсылает зрителя в прошлое, возрождая какие-то вроде бы неуместные культурологические параллели с известным фильмом Майкла Кёртиса. Недаром, потому что Лектер и Старлинг, разыгрывая поочередно, в полном соответствии с теорией Джозефа Кэмпбелла об архетипах в искусстве, все межполовые амплуа, известные культуре, в конечном итоге, вскрывая слой за слоем, добираются, наконец, до самого дна. На дне же оказывается миф о Мужчине и Женщине.

Безусловно, этот миф в данном случае не стоит интерпретировать буквально — как сделал это несколько лет спустя сам Томас Харрис, в романе «Ганнибал» более чем прямолинейно подтвердив набросанные в «Молчании ягнят» намеки, соединив в финале книги доктора Лектера и агента Старлинг в противоестественный любовный союз. Режиссер Ридли Скотт, экранизируя «Ганнибала», от подобной прямолинейности финала благоразумно отказался, утвердив архетипическую расстановку сил персонажей более изящным штрихом: похитивший Клариссу Лектер приглашал ее присоединиться к нему за ужином, нарядив девушку предварительно в черное сатиновое платье, недвусмысленно отсылающее к образам демонических красавиц Гилды Фэррелл и Эльзы Баннистер.

В рецепторной теории искусства широко распространена мысль, что погоня в жанровом кино символизирует прелюдию, — в случае «Молчания ягнят» диалоги Лектера и Старлинг представляют собой, пожалуй, именно погоню — по закоулкам собственного сознания. И если рассматривать образ, созданный Энтони Хопкинсом вне сюжетной шелухи, которой он покрыт, станет очевидной главная причина неослабевающего восторга публики по отношению к этому персонажу. В образе Лектера сошлись крест-накрест не только все существующие традиции в изображении на экране убийцы, в этом образе Харрис, Демме, Тэлли и Хопкинс сумели аккумулировать любопытный срез кинематографической культуры, в котором отлитая в бронзе основательность мифа, потаенное волшебство «великой иллюзии» схватились в смертельном объятии с вульгарным, непростительным упрощением повседневности, подминающей под себя все сферы жизни, включая искусство.

В «Молчании ягнят» авторы поверяют историей Лектера с его бахвальским, патологическим джентльменством и воистину людоедским смакованием тягучести времени весь остальной сюжет. Писатель Томас Харрис выдумал персонаж, который своей утонченной жестокостью смог разворошить сонное царство дремлющей страны со всеми ее фастфудами, универмагами и священной верой в спасительную силу психоанализа. Тонкий ценитель

искусства и блестящий демагог, Лектер символизирует собой былой аристократизм Старого Света, в то время как Кларисса Старлинг с ее нежным упорством в действиях, тщетными попытками скрыть постыдный южный акцент, — пролетарское происхождение с темными кошмарами прошлого, возвращающимися по ночам жалобным блеянием ягнят, — это Америка, Новый Свет, лишенный привилегий исторического прошлого. Кларисса Старлинг в образной системе фильма Демме — все равно, что Скарлетт О'Хара в «Унесенных ветром», — то есть она в некотором роде и есть сама Америка. И это уже, конечно, совершенно другая история — оценивать тот путь, который прошла страна (которая обещала лгать и воровать, лишь бы никогда больше не голодать) за время, разделяющее два без преувеличения культовые женские персонажа.

Джудит Холберстам в своем исследовании Skinflick: Posthuman Gender in Jonathan Demme's The Silence of the Lambs приводит любопытную аналогию относительно знаменитого эпизода вскрытия из «Молчания ягнят»: «Камера сама по себе отчасти совершила насилие над человечностью, которая остается на или внутри человеческого тела, — тело больше не является внешней оболочкой внутренней духовной жизни, тело — это поверхность, картина... Это бездыханное тело больше не является женщиной, его лишили пола... и превратили в иллюзию тела». Тщательность, с которой выполнен этот эпизод, словно дегуманизирует показанный процесс — распростертое на столе тело становится просто объектом. Нечто подобное проделывает над всеми — над Клариссой, над всем экранным пространством, над зрителями — и Ганнибал Лектер, откровенно упивающийся чужими кошмарами, смело пробующий их на вкус. В каком-то смысле он тоже воплощает собой весь жанровый (и не только) кинематограф, который в начале 90-х годов окончательно утвердился в статусе опытного психоаналитика для целой нации, одинаково умело выступающего в ролях и «великого утешителя», и утонченного изувера, с упоением давящего на болевые точки современного общества. Сюжет «Молчания ягнят» неожиданным образом синтезировал в себе и то, и другое, как бы наглядно демонстрируя, что любых внутренних демонов — тревожно блеющих в темноте прошлого ягнят — можно заставить замолчать, победив в себе темноту. И когда картина, начавшаяся с одинокого бега девушки по утреннему укутанному в одеяло тумана лесу, заканчивалась кадром, где мужчина в белом костюме неторопливо уходил вдаль, смешиваясь с толпой, — это было страшно, и одновременно это был тот хэппи энд, которому публика аплодировала в едином порыве.

Пройдет совсем немного времени, и юная белокурая девица по имени Лора Палмер окажется в красной комнате с черно-белыми извивающимися полами, и когда агент Дейл Купер положит руку ей на плечо, она засмеется страшным, беззвучным утробным смехом, как бы пытаясь сказать, что зло никуда не исчезло — оно здесь, всегда здесь, внутри, терпеливо поджидает свою жертву в Красном Вигваме.

Зло действительно никуда не исчезло — в 90-е, самое, пожалуй, конформистское десятилетие в истории жанра ужасов, вернулись многие метасюжеты и многие герои, которых, казалось бы, давно предали забвению. Во всем своем — весьма специфическом — великолепии вернулись слэшеры с их прямолинейной эстетикой и одноклеточной психологией героев, где гендерные роли распределялись точно так, как это было в 70-е. На основе этого, и без того небезупречного, поджанра родился еще один — «молодежный ужастик», поджанр, в котором гендерные роли не распределялись в принципе, потому что распределять было нечего. Вернулись подзабытые уже монстры. И в какой-то момент, уже на рубеже тысячелетий, вновь расцвел тот самый жанр, о будущем которого в кинематографе в свое время высказывал сомнения Стивен Кинг, — «история с привидениями».

Наиболее интересно в данном случае выступил испанский режиссер Алехандро Аменабар, скрестив в своем втором голливудском фильме «Другие» приличествующий жанру канон с подстмодернистской его ревизией. Прежде

всего в классической на первый взгляд истории, даже сюжетно отсылающей к «Повороту винта» Генри Джеймса, необычно для современного хоррора или мистического фильма организовано пространство. Действие фильма ограничено старинным домом, где живут героиня и двое ее малолетних детей, и окружающим его парком. Единственная попытка главной героини в исполнении Николь Кидман выйти за пределы этого пространства терпит крах, более того, за густым туманом, плотным кольцом обступающим женщину, окружающий мир попросту становится невидимым, так что уже и неясно, существует ли он еще, этот мир. Внутреннее пространство дома также организовано в фильме специфически — так как живущие здесь дети страдают светобоязнью, ни одна дверь в доме не открывается до тех пор, пока не закрыта предыдущая. Безусловно, это дает авторам безграничные возможности для эксплуатации темы присутствия в доме какой-то чужеродной силы, но дело не только в этом: подобная организация пространства (в том числе внутрикадрового) возвращает хоррор во времена «Призрака дома на холме» Роберта Уайза; дом, в любое время суток погруженный в тревожный полумрак, где эхом отзывается случайно скрипнувшая половица, сами по себе отдергиваются занавески и играет в запертой комнате рояль, превращается в единый, функционирующий по своим собственным законам организм, не зависящий от воли людей. Как и Уайз, Аменабар избегает показывать зрителю какие-либо «страшилки»: ужас скапливается где-то в углу вечно затемненного кадра, готовый в любую секунду наброситься на героев.



«Другие», режиссер Алехандро Аменабар

Испанский режиссер работает на эффекте ожидания грозящего вот-вот обрушиться на героев (и зрителей) ужаса, камера скользит и бешено кружится, но каждый раз, когда кто-нибудь из героев оборачивается, чтобы встретиться наконец лицом к лицу с тем, что пытается захватить дом, в темном углу все так же пусто.

Один и тот же сюжетный прием — вечно задернутые занавески — ограничивает пространство, доводя скапливающийся в нем ужас и невыраженные

страхи до невыносимой почти концентрации, и одновременно расширяет временны́е координаты, делает их более неопределенными — день становится неотделим от ночи — и в результате выводит эту мистическую историю на уровень обобщенного авторского высказывания о вполне реалистических материях. Люди выступают здесь в качестве марионеток, не осознающих до поры до времени своей сущности. Центром драматургической конструкции у Аменабара, так же как у Поланского в «Отвращении» и «Ребенке Розмари», оказывается потерявшаяся в привычном пространстве женщина на грани, а возможно, уже и за гранью нервного срыва. Оператор Хавьер Агирресаробе снимает Николь Кидман с такой искренней нежностью, что ее изображение в отдельных сценах буквально тает на фоне мрачных, вечно погруженных в темноту интерьеров, прозрачно намекая на нереальность, иллюзорность самой героини. И если хоррор (вместе с его редкой разновидностью — мистическим фильмом) прежних времен был прежде всего озабочен проблемой столкновения человека с иррациональным, нежданным выходом за пределы обыденного опыта, то хоррор в современной его инкарнации в значительной степени посвящен процессу понимания человеком иррациональности всего окружающего мира.

Нет ничего удивительного в том, что именно в этот момент на арену вышел «джей-хоррор», который на протяжении многих лет оставался своего рода продуктом внутреннего потребления. Исключение за долгую историю этой славной жанровой традиции представляет лишь «Кайдан» Масаки Кобаяси, состоящий из четырех мистических новелл, переосмысливающих некоторые традиции японского фольклора. В «Кайдане» американские и европейские зрители впервые увидели образ, который впоследствии станет типовым для фильма ужасов новой формации, — образ женщины-призрака с длинными черными волосами. В японской культуре он носит название «юрэй» и хорошо известен благодаря богатой фольклорной традиции «историй об ужасном». Возможно, «джей-хоррор» долгое время оставался в тени прочих национальных традиций хоррора, поскольку развивался он в абсолютно автономной, самобытной традиции. Авторы японского хоррора намеренно избегают того, к чему всегда стремились большинство режиссеров американского хоррора, — внешних эффектов. Вполне вероятно, кстати, что именно переизбыток вышеупомянутых внешних эффектов в американских аналогах жанра и слишком очевидно контрастирующее отсутствие этих эффектов в японском хорроре сделало последний столь популярным по обе стороны Атлантики в самом финале 90-х годов. Еще одна немаловажная причина, видимо, заключается в том, что концепция потусторонних сил и их связи с миром живых, бытовавшая в японской культуре, как нельзя лучше соответствовала той неустойчивой картине мира, к осознанию которой только-только приблизились американские авторы хоррора.

Для японской культуры мир призраков — такая же обыденная часть общего человеческого опыта, как жизнь и смерть, мир духов — лишь закономерное продолжение заданного цикла. Жизнь здесь понимается едва ли не как ожидание смерти, поскольку смерть является необходимым этапом для продолжения пути. Жизнь же считается лишь самым низовым, базовым барьером, который необходимо преодолеть, — именно поэтому традиция японского национального фольклора во многом призвана примирить человека с мыслями о смерти. В японском фольклоре, действительно, имеется множество историй, которые можно назвать «страшилками», — сюжетов о призраках, духах, ведьмах и другой нечисти, в большинстве случаев содержащих в себе ряд базовых нравственных сентенций. И поскольку в данной культуре бытует восприятие мира духов в качестве продолжения жизненного цикла, упоминания о призраках, демонах и проклятиях не являются в «джей-хоррорах» чем-то из ряда вон выходящим. Пример фильмов Такаси Симицу (несколько частей «Проклятия», «Реинкарнация») и особенно «Кошмарного детектива» Сини Цукамото показывает, что для «джей-хоррора» закономерное явление — нару-

шение традиционной повествовательной логики, привычной для европейского или американского зрителя. Так авторы «Кошмарного детектива» как нечто само собой разумеющееся вплетают в ткань повествования элементы сновидений, причем сюжетно это мотивировано лишь в некоторых эпизодах, а к финалу место действия фильма практически полностью переносится в сновидческую реальность, хотя никаких драматургических предпосылок к этому в сюжете нет.



«Звонок-2», режиссер Хидэо Наката

Собственно, так называемая «новая волна» японского хоррора началась еще в 1997 году с фильма Киёси Куросавы «Исцеление», но настоящий международный успех этой национальной жанровой традиции принес «Звонок» Хидэо Накаты. Как и многие другие «джей-хорроры», картина Накаты опирается на фольклор, но в данном случае — и в этом отчасти, возможно, и заключается причина ее популярности по всему миру — на фольклорные мотивы, укоренившиеся уже и в других культурах. Сюжет «Звонка» (хотя корректнее было бы перевести название фильма как «Круг») вращается вокруг зловещей видеокассеты, посмотрев которую любой человек обрекает себя на смерть — она произойдет ровно через семь дней. Эта история, весьма напоминающая американскую «городскую легенду», вместе с тем также отсылает зрителя и к советскому народному устному творчеству — пионерлагерным «страшилкам», которые в свое время собрал и записал, творчески переосмыслив, Эдуард Успенский. Моралите (а моралите, как известно, является одним из важнейших элементов жанра ужасов) подобных историй всегда очевидно. Суть, как это часто бывает в сюжетах данного жанра, — в запретном любопытстве по отношению к миру зла: несмотря на то, что легенда о зловещей кассете известна всем, все новые и новые герои смотрят ее.

Впрочем, в фильме Накаты присутствует еще один любопытный мотив — и именно он, вероятнее всего, сыграл решающую роль в популярности картины именно у американской публики. Зло здесь неразрывно связано с техногенной средой; то же самое происходит в других наиболее популярных «джей-хоррорах»: в фильмах «Один пропущенный звонок» Такаси Миикэ и «Кошмарный детектив» Сини Цукамото проклятие передается посредством сотовой связи, в «Пульсе» Киёси Куросавы проводниками призраков в мир людей становятся компьютеры. Может создаться обманчивое впечатление, что признан-

ные японские мастера жанра напрямую выводят зло из торжества высоких технологий, но это не совсем так. Как уже говорилось выше, для японской культуры характерно понимание потустороннего мира в качестве закономерного продолжения земной жизни, и взаимодействие этих миров для национальной традиции также не является чем-то необычным. Поэтому тесная взаимосвязь духов и призраков с техногенной средой в фильмах Накаты, Куросавы, Миикэ и многих других символизирует лишь интеграцию укоренившейся традиции в реалии современного мира, полного технологических новшеств. Наиболее показателен в этом смысле «Пульс» Куросавы, в котором вирус самоубийств свободно передвигается по просторам Всемирной сети, в финале приводя человечество к неизбежному коллапсу. Из сюжетного расклада можно сделать вывод, что герои расплачиваются за неспособность отказаться от достижений научного прогресса, сопровождающих их по жизни, но это не соответствует истине. Привязанность на грани одержимости к различным технологическим средствам не первопричина, а следствие того, что люди окончательно утратили не только связь друг с другом, но и с окружающей действительностью.

В то же самое время именно мотив связи высоких технологий с силами зла, видимо, более всего подкупил американскую публику в тех образцах «джей-хоррора», что добрались, наконец, до американских экранов. На момент выхода «Звонка» Накаты Америка переживала своего рода экзистенциальный кризис, связанный с переосмыслением роли технологий в жизни общества. А когда Куросава сделал «Пульс», а режиссер Гор Вербински закончил работу над американским римейком «Звонка», американская культура уже успела сформулировать четкую позицию о дегуманизирующей природе Интернета, сотовой связи и других технических новшеств XX—XXI веков. Поэтому в фильме Вербински есть отсутствовавший в оригинале эпизод, в котором главная героиня, журналистка, ведущая расследование смертей, связанных с легендой о таинственной кассете, всматривается в окна дома напротив и замечает, что жители серых панельных кондоминиумов все, будто под копирку, сидят, уставившись в экраны своих телевизоров, игнорируя живое человеческое общение. Более того, Вербински ретранслирует вопрос о взаимосвязи кино и насилия на реальную жизнь, вне всякой сюжетной логики вклеивая посреди своего фильма кадры из того самого «смертоносного» фильма, что записан на одиозной кассете из легенды.

Впрочем, пожалуй, лишь использование этого приема можно назвать по-настоящему новаторским в версии американского режиссера. Используя сюжетный каркас иностранного фильма, основанного на чужеродном для американского восприятия национальном фольклоре, Вербински сделал в некотором смысле один из самых традиционных для США фильмов ужасов 2000-х годов. Наоми Уоттс, которую после «Звонка» только ленивый не сравнил с Грейс Келли в ее классических ролях у Хичкока, оператор Боян Базелли снимает так же, как Агирресаробе снимал Николь Кидман в «Других»: трепещущим пятном света, грозящим растаять от малейшего соприкосновения с окружающим миром. Как и Дебора Керр в «Невинных», Уоттс отыгрывает весь положенный случаю спектр эмоций — страх, панику, истерику — одними глазами, не повышая голоса. Как и героиня Джули Харрис в «Призраке дома на холме», хрупкая героиня Уоттс подвергает сомнению все, что происходит вокруг, поскольку вдруг потерявшая свои привычные контуры окружающая реальность кажется лишь продолжением личных демонов, обосновавшихся в голове у прекрасной блондинки. И в этом, пожалуй, очевидное превосходство в целом небезупречного фильма Вербински над прочими аналогами «джей-хоррора»: одним из первых среди деятелей искусства он признал скоротечность актуальных тенденций.

Мертвые темноволосые девушки уже сейчас фактически стали достоянием вчерашнего дня. Напуганная блондинка с черно-белого плаката останется в искусстве навсегда.

БОРИС ЛОКШИН

Возвращение в театр

КИНО В НЬЮ-ЙОРКЕ

Я всегда могла жить только в моем искусстве и никогда в собственной жизни...

Из фильма Ингмара Бергмана «Осенняя соната» (реплика главной героини)

О чем это было? Это имеет какое-то отношение к жизни как таковой...

Из фильма Луи Малля «Мой ужин с Андре» (из монолога Андре)

Холодный январский вечер в Нью-Йорке. Одновременно морозно и промозгло. Город уныл и неприветлив. Перед окошечком кассы стоит длинная очередь. Люди сутулятся, ежатся, поворачиваются к ветру спиной. Билеты продают только тем, кто успел заранее их забронировать. Несколько несчастных, не догадавшихся этого сделать, топчутся рядом и растерянно озираются по сторонам. Лишних билетов на сегодняшний вечер явно не предвидится.

Кино очень просто проверять на качество. Достаточно подождать тридцать лет со дня выхода фильма, а потом показать его всего один раз в одном-единственном кинотеатре. Особенно холодным январским будним вечером в Нью-Йорке. Большинство пришедших на сеанс окажутся там либо потому, что этот фильм когда-то что-то поменял в их картине мира, либо потому. что они слышали о нем от кого-то, с кем это произошло. Иначе зачем тащиться по морозу. Тем более, если фильм доступен в любом видеопрокате.

Фильм Луи Малля «Мой ужин с Андре» вышел на экраны в 1981 году. Вернее, это был один экран в одном-единственном кинотеатре в Нью-Йорке, где картину, несмотря на убывающее количество зрителей, упрямо крутили в течение шести недель. Затем, после появления восторженной рецензии Роджера Эберта, судьба фильма круто переменилась. Сюжет картины полностью исчерпывался ее названием, и сейчас трудно поверить, что было такое время, когда ее могли показывать одновременно по всей стране в девятистах кинозалах. Тем не менее, несмотря на предположение одного из героев фильма, что 60-е годы были, возможно, последним всплеском этого либерализма перед тем, как человечество окончательно превратилось в сообщество роботов, тогда, в начале 80-х, время, видимо, все еще было «шестидесятническим». Впрочем, оно быстро кончилось.

«Мой ужин с Андре» начинается с поездки по Нью-Йорку. Волли Шоун, широко известный в узком кругу актер и драматург, едет на встречу со своим старым приятелем Андре Грегори, с которым определенно что-то случилось. В свое время Андре был успешнейшим театральным режиссером. Его «Алиса» объехала полмира, завоевала множество премий. Критики называли ее одним из главных достижений современного авангардного театра. А потом Андре все бросил и отправился путешествовать. По слухам, он проводил время в каких-то экзотических местах вроде Тибета и пустыни Сахары. Время от времени он ненадолго появлялся в Нью-Йорке и встречался со старыми друзьями. Те впоследствии говорили, что у Андре, видимо, начались серьезные проблемы с головой. Но большинство знакомых вообще старались его избегать. Волли не был исключением. Несмотря на то, что когда-то Волли и Андре были очень близки, Андре даже был первым режиссером, оценившим Вол-

ли как драматурга и поставившим его пьесу, приятели не виделись уже три года.

Но на днях Волли попал в неловкую ситуацию. Его театральный агент поздним вечером выгуливал свою собачку и случайно встретил Андре Грегори. Совершенно трезвый, Андре стоял, прислонившись к стене какого-то здания и плакал навзрыд. Он объяснил агенту, что только что посмотрел бергмановскую «Осеннюю сонату» и был поражен словами героини Ингрид Бергман: «Я всегда могла жить только в моем искусстве и никогда в собственной жиз-



«Ваня с 42-й улицы», режиссер Луи Малль

ни...» Он также выразил желание вернуться в театр. Заинтригованный агент настоял на том, чтобы Волли встретился со своим старым другом.

И вот Волли, маленький лысеющий человечек с обаятельной живой обезьяньей мордочкой и смешными оттопыренными ушами, едет на метро из Верхнего города в Нижний. Жутковатое нью-йоркское метро начала 80-х. Мрачная подземка с серыми, сплошь разрисованными ядовитыми граффити вагонами и ощущением опасности. Неприглядные, безлюдные, замусоренные улицы Нижнего города. Больше всего на свете Волли хочется домой. И как человек, который вынужден делать что-то, что ему ужасно не хочется, Волли начинает играть сам перед собой некоторую роль. В данном случае это полукомедийная самопародийная роль брюзгливого мизантропа-неудачника. Волли вообще склонен к самопародии. Вся его поездка сопровождается внутренним монологом о тяжелой жизни нью-йоркского драматурга, громкими закадровыми жалобами на бедность и неприкаянность, обращенными к какому-то невидимому зрителю. А ему просто ужасно не хочется на этот ужин с Андре.

То что Волли Шоун, играющий самого себя, — сын миллионера, легендарного Вильяма Шоуна, многолетнего главного редактора «Нью-Йоркера», придает его жалобному монологу дополнительную комичность. И заключительная фраза гремит гротескным «достоевским» пафосом: «Я прожил в этом городе всю свою жизнь... Когда мне было десять лет, я был богачом, аристократом, разъезжающим на такси, окруженным комфортом и думающим только об искусстве и музыке. А сейчас мне тридцать шесть, и я думаю только о деньгах!» Эта роль будет первой микроролью, сыгранной Шоуном в этом фильме. Последовательная смена ролей Волли Шоуна во многом создает динамичность, заменяющую движение сюжета.

И вот солидная дубовая дверь, ведущая в ресторанчик, слишком яркий свет внутри, девушка-гардеробщица славянской наружности, очень красивая и неправдоподобно живая, выдает номерок, чтобы исчезнуть навсегда и все-таки

навсегда в памяти задержаться. Такой ощущение, что Волли со своим монологом попадает прямо на театральную сцену.

Вышедший в середине 90-х фильм Луи Малля «Ваня с 42-й улицы» был на первый взгляд простой съемкой репетиционного прогона чеховского «Дяди Вани», поставленного Андре Грегори в заброшенном театре на 42-й улице, с Шоуном в главной роли. Его начало как бы рифмуется с началом «Ужина с Андре», снятым на тринадцать лет раньше. Проход по нью-йоркской улице: Малль проводит зрителя по 42-й. Зритель попадает на спектакль вместе с постановщиком и исполнителем, оказывается внутри предрепетиционной тусовки и не замечает, в какой момент, собственно, начинается театр.

Давая своей картине несколько придурковатое, травестийное название, Малль вроде бы декларировал скромность своих намерений: вот вам отчет о том, как ставят Чехова на Манхэттене и что из этого получается. Но Малль, безусловно, хитрил. Вряд ли он стал бы просто так снимать чужой, пусть даже и замечательный спектакль. На самом деле «Ваня...» это довольно хитрый эксперимент по синтезу двух вроде бы родственных и в то же время конкурирующих, взаимно оппозиционных видов искусства.

Много лет назад, когда кино стало массовым зрелищем, существовало серьезное опасение, что театр должен умереть за ненадобностью. Этого не случилось и не могло случиться, потому что у театра есть одно безусловное преимущество перед кино: он не иллюзия. То, что происходит на сцене, — происходит на самом деле, здесь и сейчас. Эффект присутствия, создаваемый театром, никогда не может быть заменен никаким 3D. Зритель видит на сцене настоящих людей. Он находится с ними в одном помещении. Его время совпадает с их временем. Актеры обращаются непосредственно к нему. Контакт, возникающий между зрителями и актерами, для кино просто недоступен.

И в то же время театр — это условность. Хотя бы несколько шагов всегда отделяет публику от сцены. Зрителю невозможно до конца забыть об этой своей отделенности, как невозможно войти внутрь висящей в музее картины. Кино уничтожает сцену и тем самым делает шаг навстречу зрителю, дает ему возможность раствориться в том, что ему показывают, оказаться внутри. Когда иллюзия кино и условность театра сталкиваются, они как будто взаимно аннигилируются. И в результате появляется безусловное «здесь, сейчас и внутри». Не еще одна постановка Чехова, а «Ваня с 42-й». Шоун и Грегори. Живые люди, делающие спектакль.

«Дядя Ваня» игрался для аудитории, состоящей не более чем из двадцати зрителей. В одном из своих интервью Грегори говорил, что в такой ситуации актер «не может играть. Он должен просто быть». Театральный учитель Грегори, польский режиссер Ежи Гротовский, вообще писал о том, что для театра достаточно всего одного актера и одного зрителя. Кажется, именно такой театр он и считал идеальным. Но в таком случае обычную беседу двух людей за ужином можно превратить в спектакль. Особенно интересна ситуация, когда эти двое — актеры, играющие самих себя. Они же и являются собственной аудиторией. Между зрителями и исполнителями, между искусством и жизнью нет никакого разделения.

Вернемся из 90-х на тринадцать лет назад, когда Малль снимал свой первый фильм с Шоуном и Грегори: «Мой ужин с Андре». Фильм, в котором эти двое просто сидят друг напротив друга и разговаривают. Причем каждый говорит от своего имени, от первого лица. Сценарий картины был написан Шоуном на базе многочисленных бесед, происходивших между ним и Грегори по возвращении последнего на нью-йоркскую театральную сцену после долгого отсутствия неведомо где. Шоун работал над сценарием около двух лет. Еще девять месяцев ушло на совместные репетиции. (Грегори говорил, что вряд ли существует еще один фильм, который бы репетировался так долго.) И только после этого появляется Луи Малль в качестве режиссера будущего фильма.

Картина производит ощущение документальной. Кажется, что она правда снята в обычном нью-йоркском ресторане в реальном времени, без переходов и монтажных склеек. На самом деле фильм снимался в старом заброшенном отеле на Юге, в городе Ричмонд. Ни о какой импровизации не могло быть и речи. В результате многомесячных репетиций Волли и Андре могли механически исполнять свои партии в любой ситуации, с любого места. Единственным советом Малля было говорить побыстрее: перед камерой следует говорить быстрее, чем на сцене, иначе возникает ощущение неестественности. На съемки ушло несколько месяцев.

Оказавшись в ресторане, Волли некоторое время дожидается запаздывающего Андре в баре. С деланным испугом и смущением оглядывается вокруг. Можно подумать, что он никогда раньше в подобных местах не бывал. Красивая виолончелистка в вечернем платье энергично водит смычком по струнам виолончели. Снующие мимо официанты похожи в своих черных костюмах на оркестрантов, готовящихся к выступлению. Лощеная публика негромко переговаривается через столики, покрытые крахмальными белыми скатертями. Шум в зале напоминает о предстоящем начале спектакля. И когда наконец появляется Андре и старые друзья обнимаются, закадровый голос Волли объявляет: «Ну вот, теперь я на самом деле в театре!»

Театр и является основной темой фильма. И потому, что его персонажи, будучи театральными людьми, постоянно обращаются к этой теме. И потому, что театр является древней универсальной метафорой жизни вообще. И потому, что то что мы видим на экране, — это в сущности очень высокого качества театр. И сценарий фильма — это, скорее, театральная пьеса, написанная по классическим театральным канонам (единство времени, места, действия). Ни по каким законам кино этот фильм не мог бы состояться. Ресторанный столик с едой, два героя сидят друг напротив друга. Единственное, что происходит на экране — это перемена блюд. Единственный персонаж второго ряда — официант, похожий на хтоническое существо, состоящее из одних огромных шевелящихся бровей. Очень театральный персонаж. И совершенно невозможный в кино почти получасовой монолог Андре в начале фильма, прерываемый только удивленно-вежливыми восклицаниями Волли, играющего в этот момент роль доморощенного детектива-психоаналитика.

В коротком предисловии к сценарию фильма Андре Грегори пишет о своем внутреннем Белом Кролике, за которым он «подобно Алисе, не задумываясь, под влиянием момента, последовал в кроличью нору, оставив позади свою карьеру театрального режиссера». Что это был за момент, он объясняет достаточно туманно, но вот свою реальную цель формулирует в конце фильма: «Нам нужно научиться проходить сквозь зеркало, туда, где у тебя чувство бытия общего со всеми, и ты вдруг все понимаешь».

«Сквозь зеркало» — название второй части «Алисы». Первую часть Грегори поставил в начале 70-х. Альбом Ричарда Аведона, содержащий несколько сот фотографий постановки, давно стал библиографической редкостью. Это единственное документальное свидетельство, подтверждающее многочисленные мифы и истории, окружавшие спектакль. Рассказывали, что актеры совершали на сцене нечто невозможное, преодолевая все известные физические законы, включая гравитацию. Говорили, что на одном из спектаклей присутствовала парализованная женщина в кресле-каталке, которая была настолько поражена и возмущена происходящим, что встала и вышла из зала, громко хлопнув дверью.

«Алиса» становится вершинной точкой карьеры Грегори. Его последующие постановки критика встречает все более сдержанно, а чеховскую «Чайку» вообще принимает в штыки. Одновременно, на фоне тяжело переживаемой смерти матери, у Грегори начинается серьезный творческий кризис. Когда Ежи Гротовский предлагает ему приехать в Польшу провести театральный семинар, Андре ставит следующее условие: он поедет, если ему предоставят для работы «сорок еврейских женщин, которые не говорят ни по-анг-

лийски, ни по-французски, которые долго работали в театре, но сейчас хотят его оставить, сами не зная, почему, или молодых женщин, которые любят театр, но никогда не видели такой театр, который бы они могли полюбить, и пусть эти женщины играют на арфе или на трубе, и пусть я буду работать в лесу...»

Этот текст словно вычитан из Льюиса Кэрролла. Создается впечатление, что на самом деле Грегори думал в первую очередь об «Алисе-2». Он и видит цель этой работы в том, чтобы «создать такую ужасную дыру, в которую мы все бы провалились». Он ищет новую кроличью нору. Как Кэрролл в «Алисе», при всей своей кажущейся абсурдности, он вполне логичен. Грегори хочет поставить себя в ситуацию полного отстранения от своих исполнителей («не говорят ни по-английски, ни по-французски»). Он хочет, чтобы исполнители и были публикой. То есть, на самом деле, его цель — приравнять театр к жизни и при этом остаться в роли постановщика. Поэтому не стоит удивляться тому, что мыслящему схоже с ним Гротовскому без особого труда удается выполнить большинство требований Андре.



«Ваня с 42-й улицы»

То, что Грегори делал в Польше, он объясняет как попытку «найти настоящий импульс, не делать того, что тебе следует или ты обязан делать, или того, чего от тебя ожидают, но пытаться найти то, что ты на самом деле хочешь делать, то, что тебе необходимо делать, или то, что ты должен делать». На самом деле он хочет ставить спектакли. Все его поиски были неизменно связаны с театром либо с театрализацией обыденной жизни. Андре называет свои эксперименты театральными импровизациями, «где тема — ты сам. Ты персонаж, и не за кого спрятаться».

Все это можно сказать и про фильм Луи Малля. «Мой ужин с Андре» — это фильм о театральных импровизациях на тему самих себя. Но в первую очередь это все-таки великолепное кино.

Вот сокращенный перечень событий, произошедших в жизни Андре Грегори после возвращения из Польши:

1. Путешествие в пустыню Сахара, где он хотел поставить «Маленького принца» с буддистским монахом в главной роли.

2. Изготовление флага со свастикой с последующим его сжиганием.

3. Встреча с мифологическим существом (полубыком-получеловеком) во время Рождественской мессы.

4. Паломничество в Индию и Тибет.

5. Восхождение на Эверест.

6. Поездка на север Шотландии к современным друидам, беседующим с насекомыми и выращивающим цветную капусту невероятных размеров.

7. Имитация собственной смертной казни и похороны заживо в Лонг-Айлендском поместье Ричарда Аведона.

8. Множество мелких чудес, юнговских синхронизаций и просто удивительных совпадений.

9. И, наконец, возвращение в Нью-Йорк и решение вернуться в театр.

Главным кинематографическим событием 1981 года обычно дружно признается выход первого фильма об Индиане Джонсе. Получасовой монолог Андре определенно вмещает никак не меньше приключений. Более того, он гораздо визуальнее. Можно увидеть и восхититься. А можно увидеть и навсегда запомнить. Но самое поразительное это когда рассказанное запоминается как увиденное.

Через несколько лет после выхода картины Малля Грегори пробовался на роль Иоанна Крестителя в «Последнем Искушении Христа» Скорсезе. «Вы знаете что-нибудь про шаманов?» — спросил Скорсезе у Андре. «Шаман перед вами», — ответил тот. Тогда Скорсезе попросил его изобразить что-нибудь «шаманское». Грегори сказал, что ему нужно остаться одному на сорок пять минут, чтобы впасть в транс. Когда по прошествии указанного времени Скорсезе вернулся, совершенно голый Грегори танцевал шаманский танец, распевая заклинания. Он находился в состоянии глубокого транса и поэтому даже не заметил, как Скорсезе сбегал за ручной камерой, чтобы снять шаманское камлание. Скорсезе впоследствии говорил, что это была самая удивительная кинопроба в его жизни.

То, что делает Грегори перед камерой в «Ужине с Андре», — это тоже своего рода шаманство. Весь его рассказ — морок, бред, заклятия шамана, что не мешает ему быть абсолютно правдивым. Все эти события в самом деле происходили с режиссером Андре Грегори. Другое дело, что они могли произойти с ним и только с ним. Но в его рассказе важно не содержание. Важно, что он умудряется не просто загнать зрителя в транс, но и создать у него что-то вроде визуальной галлюцинации.

Еще более удивительна маллевская съемка. С одной стороны, камера как будто дышит вместе с рассказчиком. А с другой, придерживаясь театральных принципов первого учителя Грегори Бертольта Брехта, Малль постоянно держит дистанцию между действием и зрителем. Дистанцию, которая дает зрителю известную свободу наблюдать за собственной реакцией немного со стороны.

Малль постоянно поддерживает ощущение реальности, в которой разворачивается «нереальный» монолог Андре. Всю эту ресторанную суету с переменой блюд, ничего не значащими вопросами официанта, с чудесным, ни с чем не сравнимым звуком пробки, вылетающей из бутылки, зритель видит как бы боковым зрением, слышит как бы другим слухом. Наконец подают горячее. На широкой белой тарелке две неприлично маленькие птички, запеченные в золотистой корочке, со смешно торчащими вверх тоненькими лапками. Зрелище почти неприличное. Волли смотрит на них и весь встряхивается, словно желая избавиться от морока. Сейчас два нью-йоркских буржуа будут есть рябчиков.

Эти рябчики служат сигналом, который выводит героев из транса. С этого момента они как будто просыпаются и начинают видеть друг друга. Андре неожиданно признается: то, что он делал все эти годы, не имело смысла. То, что он пережил, было похоже на гигантский фильм длиной в несколько лет, который он сам себе показывал. Сон Алисы про Зазеркалье. Или, что еще хуже, сон Красного Короля про Алису. Он так и не научился жить в собственной жизни.

«Кто я? Почему я здесь? Откуда я пришел? Куда я иду?» Станиславский говорил, что актер должен постоянно задавать себе эти вопросы от имени своего персонажа. Но эти же вопросы невольно задает себе любой человек в момент пробуждения от глубокого сна. Андре хотел сделать такой спектакль, который заставил бы его проснуться. Проснуться, чтобы ответить на эти вопро-

сы. Но вместо спектакля получился фильм, иллюзия. Кинематограф — фабрика грез. Он погружает нас во все более глубокий сон. Для того чтобы пробудиться, нужен театр. Место, где мы сталкиваемся с другими. Для того чтобы отличить реальность от сна, необходимы другие. Необходим контакт.

В одном из интервью Грегори говорил, что у него в фильме четыре голоса (четыре роли): Андре — избалованный барчук, Андре — великий режиссер, Андре — продавец подержанных духовных откровений и искренний, подлинный Андре. Голос настоящего Андре начинает звучать все сильнее, и к концу фильма он заглушает все остальные голоса. И то же самое начинает происходить с Волли. Конечно, Волли Шоун из фильма — это не совсем реальный Волли Шоун, а Андре Грегори — не совсем Андре Грегори, оба они персонажи, да по-другому и не могло быть. Но такое впечатление, что во второй половине фильма персонажи начинают играть настоящих Волли и Андре.

В биографии Ежи Гротовского, как и в биографии Андре Грегори, был эпизод ухода из театра. Гротовский объяснял это тем, что люди и так непрерывно исполняют роли, и театр им больше не нужен. А режиссер Грегори соглашается с драматургом и актером Шоуном в том, что «театр может помочь людям вступить с контакт с реальностью». Но реальность это и есть мы сами.

Театр должен помочь нам вступить в контакт друг с другом.

О каком же театре они мечтают? Представим себе, что разыгрывается пьеса, в которой заняты два актера. И пусть эти два актера одновременно являются единственными зрителями спектакля. В нормальной ситуации роль каждого из участников довольно жестко задана и функциональна. Родственник, друг, муж, коллега, любовник. Все эти роли расписаны. Но что, если оба актера вдруг начинают играть самих себя? И что если как актеры они чувствуют, что у них получается, а как зрители они друг другу верят? Ведь контакт — это, в сущности, просто доверие, помноженное на интерес.

«Я думаю, что момент контакта с другим человеком — это то, чего мы боимся больше всего», — говорит Волли. «Этот момент, когда ты с кем-то лицом к лицу... Странно, что нас это так пугает». Пугает настолько, что мы мгновенно втягиваем внутрь все наши щупальцы и выставляем наружу все наши иголки, состоящие из банальностей, общих мест, необязательных слов и хорошего воспитания. Проблема заключается в том, чтобы, оставаясь на сцене, перестать быть исполнителем. Волли Шоун должен стать Волли Шоуном, а Андре Грегори — Андре Грегори. И они должны «увидеть» друг друга. И монолог Андре должен превратиться в диалог.

Два чужих друг другу человека встретились в дурацком пафосном ресторане. Вот они проводят два часа друг напротив друга за столиком, покрытом белой скатертью и уставленном стаканами и тарелками. Съедены закуска, горячее, десерт. Выпита бутылка вина. Абсолютно ничего не изменилось в мире за два часа. Эти два человека по-прежнему остались очень далеко друг от друга — каждый в своей жизни. Возможно, что, разойдясь, они не встретятся еще несколько лет. Им ничего друг от друга не нужно.

Волли и Андре засиделись и даже не сразу заметили, как ресторан опустел, и как уставшие официанты начали сдергивать скатерти со столиков, словно прибирая сцену после окончившегося спектакля. Публика покинула зал. Магия театра развеялась. Фильм закончился, и на сцену вышли Грегори и Шоун, постаревшие на тридцать лет.

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ — СЕРГЕЙ КАПТЕРЕВ

Григория Васильевича подвела память...



Национальный архив Чешской Республики. Прага

Николай Изволов. Недавно мы вернулись из Праги, где весьма плодотворно потрудились в Национальном киноархиве Чешской Республики. Нам давно хотелось посетить несколько заграничных киноархивов, чтобы попробовать разыскать наши фильмы, которые по тем или иным причинам считаются утраченными. Или те, что до сих пор не идентифицированы. Архивисты работают в организациях, не всегда связанных одна с другой, и информация о том, что именно утрачено, практически отсутствует. Поэтому они всегда возмущаются, когда кто-нибудь говорит: «Я нашел в таком-то архиве такой-то фильм». «Как это нашел? Мы же знали, что он есть», — говорят они. Но при этом не знали, что во всем мире этот фильм считался утраченным! Так, в Новой Зеландии недавно обнаружили фильм Джона Форда, в Аргентине — картину «Мой сын» Евгения Червякова. Во многих киноархивах, как показывает опыт, до сих пор случаются находки. И не потому, что кто-то нарочно прятал эти фильмы, просто работники архивов либо не каталогизировали их, либо не распространяли информацию о том, что хранят.

Поиск пропавших фильмов увлекателен, как поиск сокровищ. Это одновременно и «археология», и «детектив», потому что, прежде чем сделать находку, ее нужно вычислить. Выясняются «биографии» каждого разыскиваемого фильма, истории архивов и делаются предположения, где что может найтись. После этого, как правило, исследователи пытаются получить доступ к архивным каталогам и начинают работу с ними. Вот этот момент является наиболее проблематичным, потому что не во всех архивах каталоги содержат полную информацию о фильме, даже в таком замечательном, как, например, Красногорский архив кинофотодокументов (РГАКФД). Там каталог введен в компьютер и вывешен в Интернете, пользоваться им чрезвычайно удобно. Но даже в нем попадаются фильмы, не всегда точно каталогизированные, потому что на начальной стадии работы любого архива они поступают

туда неупорядоченно и описываются часто весьма приблизительно. И это приблизительное описание на долгие годы остается как бы официальным. К сожалению, так бывает почти в каждом архиве. И профессиональные киноведы занимаются как раз тем, что пытаются эту информацию «просеять» и дать фильму грамотную атрибуцию. Собственно, для этого мы и поехали в Прагу.

Сергей Каптерев. Идея поехать в Чехию, чтобы ознакомиться с фондами Национального киноархива, возникла на фестивале в Белых Столбах, где мы познакомились с директором господином Владимиром Опеле и сотрудниками архива. Основной наш интерес касался неигрового кино. Мы знали, что после войны Госфильмофонд активно сотрудничал с Чешским архивом, было просмотрено много фильмов, и некоторые русские дореволюционные фильмы Чешский архив передал в Госфильмофонд, но все же мы надеялись: вдруг осталась какая-то группа фильмов или хотя бы один неучтенный фильм.

И действительно: просматривая каталог, мы обнаружили несколько названий, которые нас заинтересовали, поскольку по нашим источникам эти фильмы на территории Российской Федерации и бывшего Советского Союза не сохранились. Благодаря сотруднику архива Томашу Гала фильмы были готовы к просмотру буквально на следующий день.

Н.Изволов. Картины, кстати, специально привозили из загородного депозитария, чтобы мы посмотрели их на большом экране, а не на монтажном столе. Две находки были на нитропленке — мне впервые за все годы работы довелось увидеть на большом экране нитрооригинал 1931 года.

С.Каптерев. Начнем с того, что нам сразу повезло. В первую очередь нам попался фильм «Сердце Азии» (второе название — «Афганистан») Владимира Ерофеева. Легендарный фильм, о котором много написано и который в наше время, наверное, никто не видел. Он был выпущен в 1929 году и имел большой успех за границей, а в Советском Союзе его критиковали за зрелищность и отсутствие, так сказать, идеологического «накала». «Афганистан» — это фильм о попытках модернизации, предпринимавшихся главой страны Амануллой-ханом.

Нас поразила сохранность ленты. Мы сравнили реальную пленку с описанием и убедились, что фильм практически полный. Ну, естественно, в той копии могут быть какие-то расхождения с другими прокатными версиями, но все равно фильм сохранился.

Н.Изволов. Помимо того что фильм сам по себе интересен, его автор Владимир Ерофеев — один из крупнейших наших документалистов. В свое время, я думаю, он был одним из немногих, кто и теоретически, и практически обосновывал суть документального кино. Поэтому очень важно было найти фильм отечественного классика, считавшийся несохранившимся.

С.Каптерев. Нам удалось выяснить историю его появления в архиве. В Чехословакии в конце 1920-х годов действовала прокатная фирма «Ветеб-фильм», одна из трех фирм, занимавшихся прокатом советских фильмов. Возглавлял ее крупный чешский режиссер Вацлав Биновец, человек с очень непростой судьбой. В то время он уже отошел от режиссуры и занимался только прокатом. Судя по тому фонду документальных фильмов, который остался в Чешском архиве (а художественные фильмы, как мы поняли, в основном были получены по обмену из Советского Союза, то есть из Госфильмофонда), он занимался преимущественно прокатом так называемых «культурфильмов» и, естественно, выискивал материал, который был бы интересен зрителю. «Афганистан» наверняка был одним из центральных фильмов его программы.

Н.Изволов. Кстати, титры сделаны на немецком языке.

С.Каптерев. В Чехословакии многие говорили по-немецки. Еще один фильм, крайне интересный, который у нас считается утерянным (во всяком случае, мы нигде не могли его найти, в том числе и в Красногорском архиве), — «В тайгу за метеоритом» режиссера Николая Вишняка (оператор Николай Струков). Он рассказывает об экспедиции ленинградского профессора Леонида Кулика на место падения Тунгусского метеорита. Фильм пятичастевый

и, скорее всего, сохранился целиком. После нашей поездки мы с Николаем работали в Красногорске с материалами «Союзкиножурнала» и увидели два маленьких сюжета, относящихся к съемкам этого фильма, причем в одном было указано, что его режиссер — Н.Вишняк, так что это еще будем проверять. Но, главное, к нашему удивлению, мы узнали, что небольшие кусочки комбинированных съемок в начале фильма сделаны с участием нашего известнейшего режиссера Александра Птушко и оператора Марка Трояновского. Это было, видимо, в самом начале карьеры Птушко.

Н.Изволов. Сергей обратил внимание на то, что начало фильма «В тайгу за метеоритом», тот самый комбинированный кусок, который делал Птушко, поразительно напоминает начало фильма Павла Клушанцева «Метеориты», показанный на фестивале «Белые Столбы»—2010. Фантастика! Все это делалось в Ленинграде, но, вполне возможно, фильм Вишняка имеет какое-то отношение к судьбе и к творческому выбору Клушанцева. Это пока гипотеза, но очень любопытная.

С.Каптерев. Добавлю, что Николай заметил: большинство из увиденных в Праге фильмов было сделано на ленинградских студиях.

Еще одна интересная экзотическая лента, обозначенная как «неизвестный русский фильм», рассказывает о жизни калмыков и астраханских татар. Мы считаем, что его сделали или швейцарцы, или швейцарцы вместе с немцами. На этот вывод наводит карта, представленная в начале фильма, когда самолет летит из Швейцарии через Берлин в Россию, и еще момент, на который обратил внимание Николай, — рука одного из участников съемочной группы пишет слово «храм» по-немецки. Конечно, карта могла быть вставлена и позже, но вот пишущая рука в кадре — это явно не вставка, а естественная часть киноряда. Вообще это очень подробный, «въедливый» этнографический фильм, и не исключено, что сделан он до января 1924 года, потому что там есть надпись «Петроград». А если он был сделан позже, то названием подтверждается его «несоветское» происхождение.

Н.Изволов. Кстати, косвенное подтверждение того, что фильм может быть швейцарским, Сергей увидел в том, что штаб-квартира Красного Креста находилась именно в Швейцарии. В 1922 году для помощи голодающим Поволжья приезжали люди из Красного Креста. Логично предположить, что они же и снимали районы, связанные с Волгой; Калмыкия и астраханские татары могли вызвать у них интерес своей экзотикой. Фактически это фильм-путешествие, как и «Афганистан». Этнографический, образовательный фильм-путешествие. Любопытное сочетание. Но для того чтобы его атрибутировать, понадобится работа со швейцарскими и немецкими каталогами.

С.Каптерев. В частности, сейчас мы пытаемся установить контакт с архивом в Лозанне.

Хотелось бы сказать еще об одном фрагменте, посвященном курортам Северного Кавказа. Мы пока еще не уверены в своих выводах, но, думаю, в конце концов найдем оптимальный вариант атрибуции. Фильм датируется, по данным архива, 1928 годом. Мы знаем, что была 350-метровая одночастевка «Уголки черноморского побережья», сделанная у нас тоже в 1928 году. Пробовали проверять, смотрели в Красногорске маленькие фрагменты сохранившейся хроники, посвященной кавказским курортам, но они не совпадают с тем, что мы увидели в Праге. Думаем, что фильм этот не сохранился, а он явно высокого качества, причем в нем присутствует сильный рекламный элемент. То есть не исключено, что он был рассчитан на иностранных туристов. В то время для туристов, приезжавших в Россию (в первую очередь по линии Всесоюзного общества культурных связей с заграницей), делались фильмы на эту тему. И вот буквально только что нам с подачи Петра Багрова удалось установить, что это фильм «Прогулка по Северному Кавказу» режиссера Наума Угрюмова, снятый параллельно с фильмом Евгения Червякова «Девушка с далекой реки» во время экспедиции на Кавказ. Фильм Червякова считается погибшим; возможно, что в монтажную ленту Угрюмова (работавшего

у Червякова ассистентом) могла войти небольшая часть остатков от игрового материала.

Еще один фильм опять же из этнографической серии — «Рыболов». У нас он назывался «Рыбная ловля в русском северном (или ледяном) море». А мы по некоторым кадрам, сравнивая с монтажными листами в Красногорске и посмотрев пленку, считаем, что часть его вошла в фильм «Наш великий Север» 1925 года. Но, естественно, чтобы серьезно говорить о совпадении этих фильмов, требуется тщательный текстуальный анализ.



«Сердце Азии» («Афганистан»), режиссер Владимир Ерофеев

Кстати, в ходе работы нас постигали и разочарования. Самое крупное — то, что в каталоге пражского архива были обозначены два звуковых фрагмента из фильма Абрама Роома «Пятилетка» («План великих работ»). Но, к нашему величайшему сожалению, выяснилось, что это фрагменты из совсем другого фильма, «Пятилетнего плана», сделанного компанией «Амкино» для американского рынка. Он имеется в Библиотеке Конгресса США, а три части с еще одним важным фрагментом, изображающим Сталина, находятся у нас в Красногорске. Что интересно: на монтаж этого фильма «претендует» Григорий Александров, а по сведениям нашего коллеги Владимира Забродина, на начальном этапе в работе над ним принимал участие Эйзенштейн, который в то время находился в Америке. Александров немножко путается в датах, но это обычная история. Он пишет, что сделал этот фильм на год позже, хотя есть документы, что фильм вышел в 1931 году, в частности, мы нашли рецензию на него из газеты «Нью-Йорк таймс» за тот год. Александров же утверждает, что работал над ним в 1932-м и благодаря его большому успеху, как он пишет, «среди прогрессивной американской интеллигенции», получил «добро» от Сталина на фильм «Интернационал».

Н.Изволов. Память все-таки подвела Григория Васильевича, потому что, если сравнивать фильм «Пятилетний план» в американском варианте (у них в прокате он назывался еще «Преобразование России») и наш «Интернационал», который сохранился в Красногорском архиве, можно подумать, что Григорий Васильевич катастрофически утратил мастерство. «Пятилетний план» сделан технично, мощно, броско, рекламно и достаточно интересно. Думаю, он был рассчитан на рекламный эффект среди американской интеллигенции,

поскольку американские инженеры работали во времена первой пятилетки на строительстве Днепрогэса, на заводах и т.д. А над фильмом «Интернационал» 1932 года, если судить по тем двум частям, что сохранились в Красногорске, работал человек, который элементарно не умеет делать склейки звука (все время нарушается звукозрительное сочетание). Это, скорее, студенческая работа, интересная, правда, с операторской точки зрения — оператор Владимир Нильсен впервые применил здесь метод транспарантной съемки. Поэтому я очень сомневаюсь, что Григорий Васильевич на окончательном этапе имел



«Сердце Азии» («Афганистан»)

отношение к американскому «Пятилетнему плану». Все-таки, скорее всего, его монтировал кто-то другой.

С.Каптерев. Но тем не менее сам факт того, что запустили это дело Эйзенштейн с Александровым, да еще в Америке, представляется интересным. Фильм идет около 80-ти минут, он у нас есть на DVD (из архива Библиотеки Конгресса США) с английским текстом, со звуком, отсутствует только кусочек с выступлением Сталина в Большом театре, но этот фрагмент, как мы уже говорили, сохранился в хорошем качестве в Красногорском архиве.

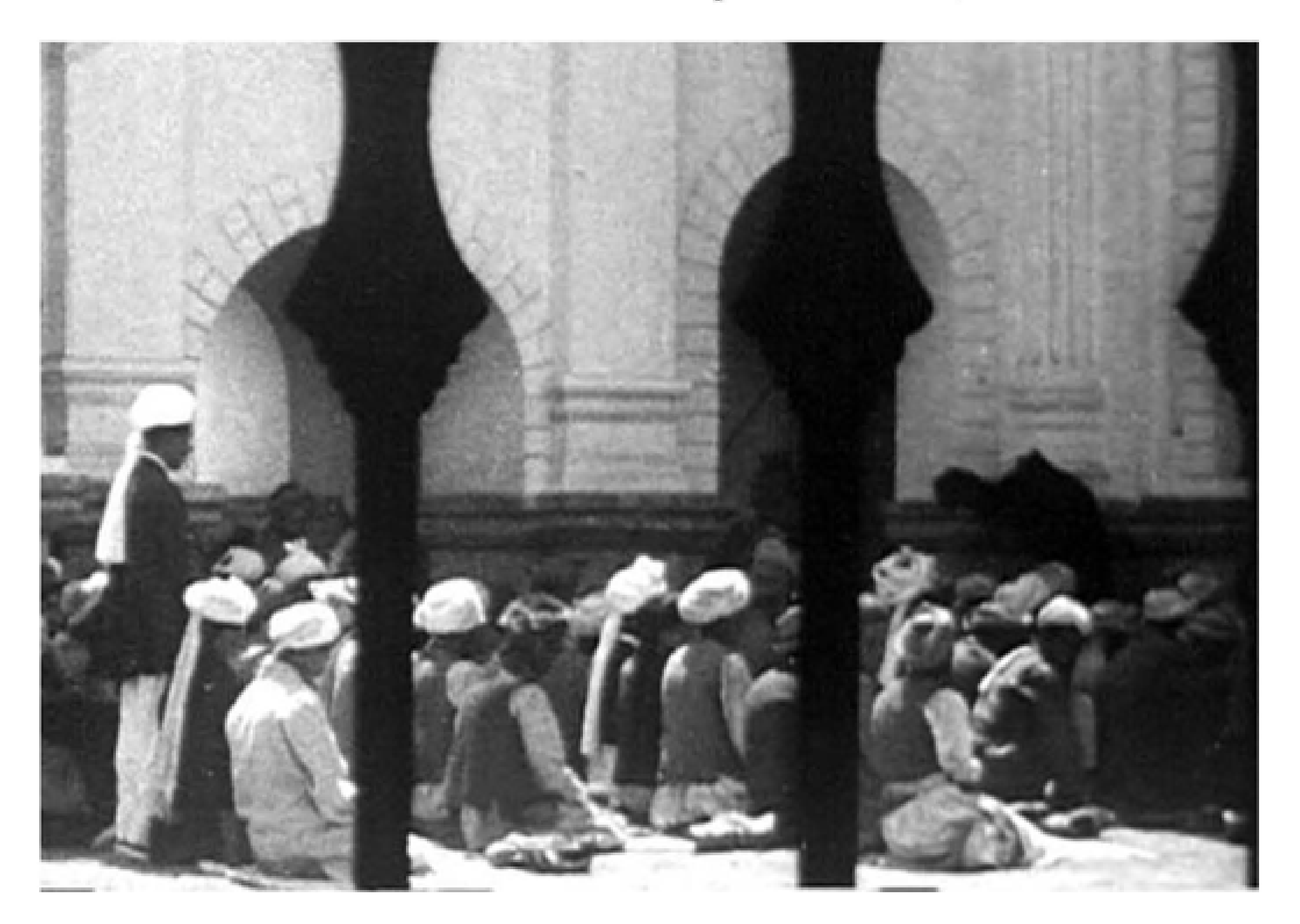
Что же касается разочарований, то архивистские неудачи — тоже результат, они приводят к расширению поля поиска. Во всяком случае, на этом этапе работы мы удовлетворены тем, что узнали. Тем более что отрывки из фильма Абрама Роома, который и сам по себе был компиляцией, вполне могут присутствовать в американском «Пятилетнем плане». Хотя опять же нужен серьезный текстуальный анализ.

Н.Изволов. Не согласен. Как известно, монтажный фильм Абрама Роома «План великих работ» был скомпилирован из больших блоков хорошо узнаваемых современных фильмов. А американский фильм — это оригинальное произведение из коротких монтажных секвенций, явно взятых не из больших фильмов. К тому же фильм Абрама Роома был озвучен специально написанной музыкой Арсения Авраамова в его 48-тонной системе, которую он называл «вельттон систем» (Welttonsystem) или «юниверсал тон систем» (UTS). Очевидно, что подобного рода ультрахроматическая, немелодичная музыка должна была накладываться на длинные монтажные кадры. Да, «Амкино» использовало те документальные ленты, которые были в его распоряжении, и фильм Абрама Роома должен был быть среди них. Возможно, какие-то его фрагменты в американском «Пятилетнем плане» и присутствуют, но утверж-

дать это с уверенностью мы не можем. Нельзя из окрошки восстановить первичные ингредиенты.

С.Каптерев. Это правда. Сам Александров говорил, что монтировал фильм из сорока документальных и художественных фильмов, имевшихся в фонде «Амкино» или «Амторга» («Амторг» — организация, в которую входило «Амкино»). Но давай уже скажем несколько слов о фильме Влада Королевича «Битвы жизни» 1930 года. Он, по-моему, бывший эгофутурист.

Н.Изволов. А позже — имажинист. И автор книги «Женщина в кино»...



«Сердце Азии» («Афганистан»)

С.Каптерев. ...и фильма «Страна Чувашия» (он сохранился в Красногорском архиве, это единственный фильм Королевича, который есть у нас). Интересный, но совершенно другой по стилистике. «Битвы жизни» — фильм дарвинистский, о том, насколько тяжела и страшна борьба сил в природе. Снимали два оператора — Игорь Гелейн (главный оператор) и Николай Вихирев. Вихирев подробно рассказывает о съемках в своей книге «С киноаппаратом по жизни», изданной в 1966 году. Интересная вещь — фильм озвучен в Соединенных Штатах, были добавлены шумы, звуки животного мира и музыка. Именно эту версию мы и увидели — с очень пессимистической органной музыкой и страшноватым комментарием. У нас фильм ругали за пессимизм и абсолютное отсутствие марксистского анализа (хотя стихийность мира природы, показанного в первой части фильма, противопоставлялась показанной во второй части гармонии мира социализма), за то, что он производил сильное впечатление, но идеологически дезориентировал зрителя. Хочу добавить, что «Битвы жизни» невероятно интересно смонтированы. Большая часть — чистый дарвинизм, единый образ создается из сочетания съемок разных животных, в результате в фильме появляется тема нападения животного на добычу, образ лесного пожара, который воздействует на зрителя гораздо сильнее, чем те же лесные пожары в «Бемби» Диснея, снятые позднее. В «Битвах жизни» все куда страшнее, здесь все реально. По словам Вихирева, они поджигали лес и снимали, как животные пытаются выбраться из огня.

Н.Изволов. Интересно, можно было бы включить титр: «Ни одно животное не пострадало»?

С.Каптерев. Думаю, что пострадало, и не одно. «Битвы жизни», кстати, сильно отличаются по монтажу от «Страны Чувашии», которую снимал Игорь Ге-

лейн и монтаж которой более или менее плавный. В «Битвах» он короткий, ритмичный. Пока мы не знаем, имели ли отношение к монтажу звукового варианта американцы, был ли он, учитывая музыку, слегка (или даже существенно) перемонтирован. Хотя музыка, скорее, создает настроение, в отличие от драматической музыки, совпадающей с визуальными ходами фильма. Сам же фильм (Николай не даст мне соврать) произвел на нас потрясающее впечатление.

Н.Изволов. Скажу без ложной скромности: «Битвы жизни» — настоящее открытие. Он «нашелся», может быть, случайно, просто попался нам под руку. Но для истории документального кино это необычайно интересная находка. Кстати, хочу затронуть еще одну тему, связанную с фильмом, — американские перемонтажи советских картин. На то, что фильм мог быть перемонтирован американцами, указывает одно обстоятельство. Принципиальная разница между американским и русским звуковым монтажом заключалась в том, что у американцев всегда конец фразы диктора совпадал с монтажной склейкой. Это закон. В русском монтаже так никогда не делалось. Фильм о первой пятилетке, конечно, был перемонтирован американцами, потому что так уложить голос диктора на английском языке под монтажную склейку мог только англоговорящий человек. То же самое мы видим и в картине «Битвы жизни».

Так же и фильм «Москва наносит ответный удар», который у нас известен как «Разгром немецких войск под Москвой» и который получил «Оскар», на самом деле был перемонтирован американцами. Там был свой монтажер...

С.Каптерев. Славко Воркапич. Чтобы не было недоразумений, повторю: «Москва наносит ответный удар» — это перемонтаж фильма «Разгром немецких войск под Москвой», который хранится у нас и в Госфильмофонде, и в Красногорском архиве. Была еще и английская версия со вставленной речью Черчилля. О ней сообщил нам Джереми Хикс, наш английский коллега, и именно он обратил наше внимание на американскую версию «Разгрома...».

Н.Изволов. Таким образом, судя по этим трем картинам, у американцев была своеобразная индустрия по перемонтажу советских фильмов, которые затем выходили у них в прокат, о чем у нас совершенно ничего не известно.

С.Каптерев. И напоследок о двух экспериментальных фильмах. Первый — совершенно замечательный мультипликационный (тогда еще «анимация» была «мультипликацией») — «Улица поперек». В нем принимали участие режиссер Владимир Сутеев, художники Иван Иванов-Вано, Леонид Амальрик, в качестве помощника — Лев Атаманов. Такой познавательный культурфильм с моралью, что-то вроде «Фитиля». Надеемся, что Госфильмофонд сможет его получить и он будет увиден в России.

А о втором можно сказать, что его атрибуция — одно из наших с Колей скромных достижений. Фильм девятиминутный, но в нем происходит много всего, и он доставил нам огромное удовольствие.

Н.Изволов. Это загадочный «Гопак» Михаила Цехановского, один из самых первых советских экспериментальных звуковых фильмов. О нем было много упоминаний в прессе, но даже в госфильмофондовском зеленом пятитомнике аннотированного каталога нет точной фильмографии. Все довольно условно. Неизвестна дата его выпуска, неизвестно точно его содержание, что позволяет предположить, что его мало кто видел. Почему мы так твердо уверены, что это «Гопак» Цехановского, если даже нет его полного описания? И титров практически нет, кроме заглавного — там было написано «Хапак — танец людовый» («Гопак — народный танец»).

Когда мы увидели слово «Хапак» в чешском каталоге (больше ничего в нем указано не было), то сразу почувствовали каким-то внутренним чутьем охотников, что это то, что нам нужно. Чехи даже не понимали, что такое «гопак». И, кстати, в титрах увидели: «Хапак — танец людовый». Один только этот титр на чешском и больше ничего. Имена авторов отсутствовали. Но мы знали, что там должен быть танцевальный номер в исполнении артистов бывшего Мариинского театра (тогда он назывался Государственным академическим театром оперы и балета, позднее имени Кирова). Известно, что в «Гопаке» дирижером был

Николай Рабинович, который работал как раз в Мариинском театре (в отличие от предыдущего фильма Цехановского «Пасифик 231», где дирижером был Александр Гаук, служивший в филармонии). Логично предположить, что в «Гопаке», снятом в начале 1930-х годов, Цехановский экспериментировал со звуком, использовал какие-то танцевальные номера как опыт для монтажно-звукозрительного соединения. Так и оказалось. Мы увидели танец в исполнении, очевидно, актеров Мариинского театра, что само по себе интересно, потому что редко можно увидеть звезд сцены в таких неформальных условиях.

Те, кто видел «Пасифик» Цехановского, убедятся, что в «Гопаке» используются тоже очень интересные ритмические конструкции, которые накладываются на конструкции музыкальные. Оператор — Андрей Москвин, что для истории нашего кино немаловажно. Просто здорово найти еще один фильм Москвина! Причем даже мы, специально не занимающиеся творчеством Москвина, ощутили: это его рука, его способ освещения, его система светописи, контрастности, система «наполнения» кадра. Оператор всегда узнается по каким-то интуитивно-стилистическим вещам.

Сергей предположил, что это, вероятно, номер, поставленный всем нам известным Александром Ширяевым. Он был педагогом хореографической школы при Мариинском театре и занимался именно национальными характерными танцами, в том числе и украинскими. Если удастся доказать, что в этом фильме на самом деле сошлись три имени — Ширяев, Цехановский и Москвин, — это будет настоящее открытие не только для истории кино, но и для истории балета, истории культуры вообще.

С.Каптерев. Почему мы подумали об Александре Ширяеве? В книге «Александр Ширяев, мастер движения», изданной недавно в Англии Биргит Боймерс, Виктором Бочаровым и Дэвидом Робинсоном, говорится, что Ширяев имел отношение к постановке как минимум одного украинского танца. А в фильме мы увидели нечто среднее между экспериментом и воспроизведением достаточно академического танца. Во всяком случае, его нужно еще раз внимательно посмотреть или на монтажном столе, или на других носителях.

Мы хотим, чтобы наша работа из области интуитивных ассоциаций перешла в область конкретных архивных сравнений. Думаю, со временем можно будет уточнить некоторые даты, места производства фильмов. А пока мы отправили в Чешский архив некоторые наши замечания по поводу атрибуции.

Вот о чем еще надо сказать. У Чешского архива есть кинотеатр в центре Праги, где каждый день показывают архивные редкости. Там же продаются каталоги и другие издания, подготовленные архивом. Во время нашего пребывания в Праге шла программа «Социализм и кич» — показывали мещанские фильмы, сделанные в антимещанском обществе. Тема, важная для бывшей Чехословакии, которая долго колебалась между устоями буржуазной довоенной жизни и социалистическими нововведениями.

Н.Изволов. Прага — идеальное место для архивных поисков, причем там может найтись еще что-то, интересующее нас и полезное нашим чешским коллегам. Ведь только люди из России могли, к примеру, идентифицировать безвестный «Хапак» как фильм Цехановского. Этого не могли бы сделать ни шведы, ни австралийцы, ни французы, только русские. Вот в чем фокус.

С.Каптерев. В частности, даже известные нам фильмы, которые есть в архиве, если они шли через прокатные чехословацкие конторы, вполне могут отличаться от тех, что хранятся в российских архивах: в них могут быть фрагменты, не сохранившиеся в наших фильмах; с другой стороны, может быть интересный перемонтаж. Это важная тема для исследований, к ней обязательно будут обращаться, потому что все международные версии, как правило, имеют идеологическую подоплеку. В конце 1920-х годов еще не было дипломатических отношений между Чехословакией и Советским Союзом, и поэтому некоторые вроде бы невинные изменения могут оказаться очень интересными.

Записала Тамара Сергеева

ЕЛЕНА СТИШОВА

Место



В городах и далеких станицах
О тебе не умолкнет молва,
Дорогая моя столица,
Золотая моя Москва!

Гимн Москвы

О тебе, Москва, все мои слова,
О тебе сновидения мои.
Над Москвой горят золотистый закат
И серебряный луч восходящей луны.

«Азербайджанская песня о Москве»

Таджикский фильм «Истинный полдень», показанный на Кинофоруме-XIV стран СНГ и Балтии в рамках «Московской премьеры» нынешнего года, дал обратный ход сложившемуся в постперестроечном кино бывших братских республик московско-российскому дискурсу, чем озадачил некоторых критиков. Корпус фильмов, где Москва, некогда столица Советского Союза и гарант дружбы народов, оборотилась хтоническим чудовищем, пожирающим мужское население соседних стран — гастарбайтеров, постоянно растет. И вдруг! Режиссер Носир Саидов идет против течения и снимает игровой дебют в лучших традициях советского национального кино, где главным героем обычно становился Большой брат. На эту роль был приглашен Юрий Назаров, чья беспримесно славянская фактура пленяла самого Андрея Тарковского, снимавшего его и в «Андрее Рублеве», и в «Зеркале».

Герой Назарова, начальник местной метеостанции Кирилл Иванович, отправив семью в Россию, задержался в горном кишлаке, чтобы подготовить станцию для передачи толковой девушке Нилуфар. Но однажды ночью солдаты натягивают колючую проволоку между двумя соседними кишлаками. Утром власти объявляют, что отныне кишлаки находятся в разных государствах, а проволока — это святое. Граница. Именно в то злополучное утро старик из соседнего кишлака пришел сватать Нилуфар за своего сына. Вдоль колючки по обе стороны толкутся сельчане, вынужденные решать неотложные дела через забор, то бишь государственную границу. Режиссер выстраивает густую цепочку бытовых мизансцен, не скрывая сарказма по поводу хаоса, организованного властями — кто бы сомневался, из самых лучших побуждений. Тут можно бы резко уйти в жанр и снять актуальный трагифарс, однако режиссер не стал развивать свою колючую (во всех смыслах) метафору. Авторская ирония по поводу идиотизма властей растворилась в перипетиях сюжета, набирающего драматические обороты.

Находчивые граждане станут резать колючку, и пограничную полосу сдуру заминируют. Свадьба Нилуфар под угрозой. И тогда Кирилл Иванович, бывалый сапер, изготовит красные флажки и пометит ими заряды — иными словами, проложит безопасную трассу для гостей со стороны жениха. И все пойдет путем. Все счастливы, невеста с женихом направляются на поклон к Кириллу Ивановичу. Тут он и увидит, что пропустил один торчащий из земли жучок. А дальше ясно: чтобы спасти молодых, старик встанет на мину, и она рванет...

Эта сцена окликает другую, из «Зеркала», где Юрий Назаров в роли ко-

миссованного по ранению инструктора учит молодых ребят обращаться с боеприпасами. На полигоне обычно пользуются муляжами, но когда летит брошенная кем-то граната, инструктор орет: «Ложись!» и падает на нее. Граната оказалась учебной — сработала реакция бывалого солдата.

Она сработала и в этой роли.

Не зная контекст и реалии кинематографа постсоветской Центральной Азии, можно сгоряча уличить авторов «Истинного полдня» в ностальгии по Большому брату. Мне же кажется, что приглашение именитого русского актера — продюсерский ход, ставка на возможный прокат фильма в России. Не надо искать идеологию в этом жесте — ее там нет, зато есть опыт таджикских продюсеров, ориентированных на кинорынок. Фишка же фильма в ином — в появлении границы между кишлаками, что столетиями жили вместе.

Из интервью с автором сценария Сафаром Хакдодовым: «Мы не знаем, в какой стране проснемся завтра, не знаем, где и когда, с кем из нас случится то, что случилось с Кириллом Ивановичем и другими героями фильма. Граница стала образом нашей жизни, она проникла в наше сознание и, увы, мы начинаем к этому привыкать».

В центральноазиатском контексте граница, понятие территориально-административного словаря, сочится кровью, оно превратилось в мифологему не менее актуальную, чем антиутопия Москвы.

Новейший российско-московский дискурс (связанный с новой топографией постимперского пространства) имеет короткую и внятную историю — политическую и культурную. Есть даже конкретная точка отсчета (одновременно точка невозврата), совпадающая с датой подписания Беловежского соглашения. Геополитическая катастрофа выпустила на волю такое обилие разнородных стихийных процессов, что последующее двадцатилетие оказалось



«Истинный полдень», режиссер Носир Саидов

слишком коротким сроком, чтобы рационализировать стихию, направить ее в конструктивное русло. Настоящий конец великой утопии спровоцировал вспышку национализма и войну мифов — часто не на жизнь, а на смерть. Постсоветское кино по сей день не может освоить новую реальность, все больше оглядывается в прошлое, уходит в жанр, хочет стать по-голливудски крутым. Российским кинематографистам пока не удалось запечатлеть повседневность и создать мейнстрим , ибо постперестроечный хаос упорно не складывается в мифологию повседневности. Мейнстрим — удел стабильного общества,



«Сороковая дверь», режиссер Эльчин Мусаоглу

где, худо-бедно все устоялось, ритуализировалось, где работает всем понятный знаковый язык, облегчающий считывание экранных смыслов.

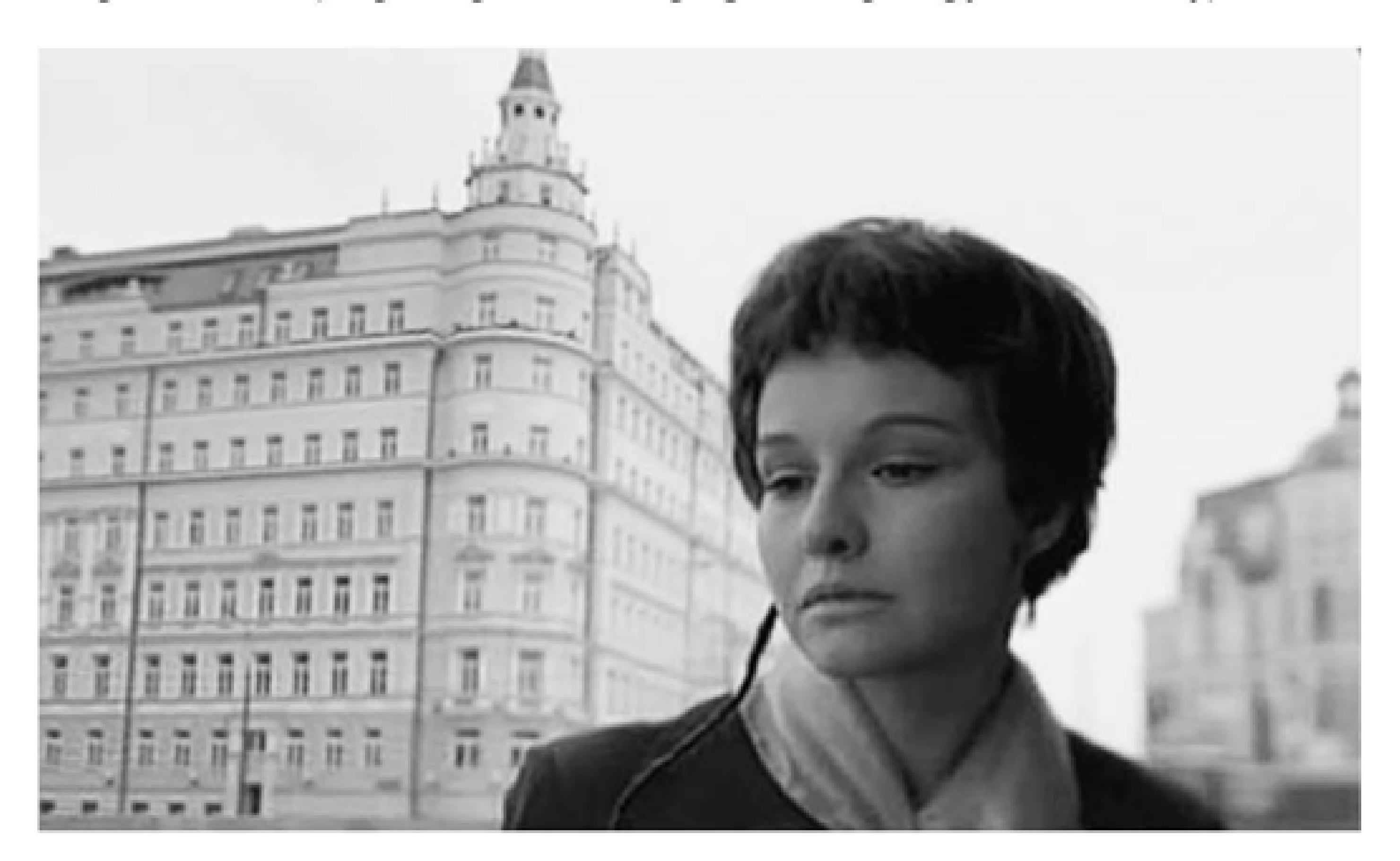
Уверена, что постсоветское кино уже нуждается в постанализе. Да, критика многого не понимала, многое пропустила. Но ведь далеко не всегда понимали себя и сами творцы, включая создателей значимых артефактов, замеченных в киномире. Оглядываясь на кинематограф последнего двадцатилетия, особенно на 90-е, сегодня понимаешь: *в том кино важнее его подсознательное, чем сознательное.*

Продумывая свой сюжет, инспирированный кинематографом Центральной Азии, я ощупью набрела на открытие: новую московскую мифологию породила «Москва» Александра Зельдовича и Владимира Сорокина. Именно в этом фильме с его колористическим великолепием уже огламуренная Москва в тяжелой раме сталинского ампира впервые показана как гиблое место, затягивающее обреченных героев в омут постсуществования. Панорамные планы города, снятые с разных точек, сплетаются в настойчивый топонимический мотив. Сначала это настенная географическая карта, в которой Лев проделывает дырку на месте обозначающей Москву звезды и через дырку «имеет» столицу прогрессивного человечества, положив под полотнище карты красавицу Машу. Ближе к финалу — медленный и подробный тревеллинг вдоль Москвы-реки. Лев катает Ольгу на речном трамвайчике и показывает ей, будто иностранке, столичные достопримечательности, называя каждое здание. Во время просмотра (это было давно, но я запомнила) меня осенило: это элегия прощания, герой чувствует, что эта жизнь приговорена к исчезновению. В картине нет ни массовок, ни групповок — шесть персонажей в опустевшем мегаполисе. Условность режиссерского решения спонтанно прорастает смыслами: город то ли вымер, то ли перестал быть средой обитания в результате некоей катастрофы. Будто Припять после взрыва на Чернобыльской АЭС.

Симптоматично, что в тех картинах, где Москва выступает квазисказочным чудовищем — погубителем гастарбайтеров, визуально она не обознача-

ется. В самозапрете снимать Москву считывается запоздалое озарение: Москва как столица утопии и есть та самая *«нигдейя»*, Город Солнца, который, по замыслу Кампанеллы, должен был оставаться мечтой. «Сбыча мечт», как известно, не всегда к добру. Коммунистическая утопия была силком импортирована в страны советского Востока — в мусульманский мир, где идея рая на земле не имеет зацепки ни в ментальности, ни в конфессии.

В иных фильмах, где сюжет связан с утратой отца, сына, брата, которых забрала Москва, образ города-монстра фольклоризируется. Москву, Россию



«Москва», режиссер Александр Зельдович

стараются не называть вслух, как древние, отправляясь на охоту, не называли зверя, боясь прогневить духов.

В азербайджанской драме «Сороковая дверь» режиссера и сценариста Эльчина Мусаоглу в Москве погибает глава семьи, уехавший на заработки. Семья получает останки и предает их земле по мусульманскому обычаю. Погиб ли он в мафиозных разборках или стал нечаянной жертвой — обстоятельств гибели отца и мужа семья не знает и не пытается узнать. Аллах дал, Аллах взял... Поразительная в этой парадигме фильмов нотка смирения с судьбой или восточного фатализма не тянет на философскую концепцию и не претендует на нее, но выводит сюжетику за рамки чисто социального толкования. Десятилетия жизни «в братской семье народов» не вытравили мусульманскую ментальность, этот факт уже не нужно скрывать — в результате мы получаем национальное *содержание*, которое привычно подменялось национальной формой, прежде всего фактурами.

Загадочное название фильма комментирует автор: «В азербайджанских сказках герой, победивший Дэва, попадает во дворец и открывает все двери, освобождая из заточения людей и зверей. Он не знает, что ждет его за каждой следующей дверью. Остановившись перед сороковой, он задумывается: повезет ли ему на этот раз?»

Вполне достаточно, чтобы понять: бесстрашный отец семейства открыл сороковую дверь, но ему не повезло. Сказочных реминисценций в художественной ткани картины нет — режиссер работает жестко, без сантиментов, с явной оглядкой на неореализм.

У Актана Абдыкалыкова (по восточной традиции, известный в киномире режиссер теперь носит новое имя: Актан Арым Кубат) «Рай для мамы», снятый в прошлом году в Казахстане, получился скорее русским, чем казахским фильмом. На то есть резоны: в центре киноповести — смешанная казахско-русская семья. Казах-отец уезжает в Москву на заработки и пропадает, оставив в железнодорожном поселке русскую жену, сыновей-погодков и русско-

го тестя. Тесть пытается разыскать зятя, отправляется в Москву и возвращается ни с чем. А мать семейства идет по рукам и в конце концов совершает самоубийство. Сердобольные родственники утешают детей, как могут. Дети верят, что мама попала прямо в рай и маме хорошо.

Мелодрама — этот жанр совсем не в духе Абдыкалыкова. Однако речь не о поэтике — речь о сюжете, который стал типологическим, вытеснив генеральный типологический сюжет времен утопии — о дружбе народов. Венчал ту пирамиду приснопамятный фильм Ивана Пырьева «Свинарка и пастух», о котором в голубой период перестройки шли ожесточенные споры между «эстетами», чтившими картину за искренность и чистоту жанра, и «политиками», воспринимавшими лакированную имперскую мелодраму как постыдный пропагандистский продукт. Сегодня уже никто не пытается «Свинарку и пастуха» изъять из истории советского кино. Из песни слова не выкинешь. «Свинарка и пастух» — культурный памятник эпохи развитого утопизма. Его яркая тень дает подсветку гастарбайтерскому циклу, который без усилий интерпретируется как выворотка утопии. Миф «дружбы народов» был в линейке высших идеологических ценностей, культивировался и охранялся. Постройка рухнула легко до изумления. Поток риторики иссяк на полуслове. Каждый утащил суверенитета столько, сколько мог унести, иные даже больше. И все бы ничего, если бы не расплата за идеологическое баловство верхов, павшая, как у нас водится, на плечи низов.

В фильме Юсупа Разыкова «Гастарбайтер» впервые слышен внятный упрек в сторону российской власти, правопреемницы бывшего СССР, снявшей с себя ответственность за судьбы братских народов, долгие годы живших «в семье единой» со всеми выходящими.

Из интервью Юсупа Разыкова: «Это самое больное... Моя картина — про ответственность России за малые народы. Гастарбайтеры едут в Россию, понимая, что здесь им никто не рад, но, тем не менее, у себя жить совсем невозможно. И не случайно в фильме дом героя сгорает: в нем нет надобности, сго-



«Рай для мамы», режиссер Актан Абдыкалыков



«Другое небо», режиссер Дмитрий Мамулия

рела, обессмыслилась вся его жизнь, старику некуда возвращаться в символическом смысле».

Герой Разыкова — старый узбек, прошедший войну, плен, сталинские лагеря. Он уже не встает с постели, пока невестка, потерявшая следы сына, который уехал в Москву, силком не заставляет его отправиться на поиски внука. В фильме Разыкова наконец-то появляется Москва — площадь трех вокзалов, где старика встречает земляк-гастарбайтер и везет через залитую огнями вечернюю столицу на съемную квартиру, тесную, грязную, набитую жильцами. Старику Садыку и самому придется стать гастарбайтером. Поиски внука приведут его в Серпухов, где он воевал и попал в плен. Здесь он наймется посудомойщиком к армянину, спать будет в углу на раскладушке, а заботиться о нем станет проститутка из Молдавии, добрая душа, сумевшая продать пару стариковских орденов, да дешево берут, невыгодно.

Садыку повезет — он случайно набредет на след внука, услышав звук глиняной свирельки, которую сам когда-то сделал. В свирельку дует русский мальчик, а его мать оказывается подругой узбекского парня и очень боится его потерять... Сюжетный поворот, связанный с русской женщиной, добавляет реалистическую деталь в небогатую типологию нарратива. В любви русские женщины выше национальных предрассудков, и именно это спасает многих горемычных и заблудших.

Разыков намеренно вводит в свой фильм исторический бэкграунд, общий для народов СССР. Ему нужен был герой, для которого развал СССР — личная драма. Такого надо было искать лишь в поколении, прошедшем войну. Режиссер выбрал натурщика — Бахадыра Болтаева, красивого старика, сохранившего в преклонном возрасте гвардейскую стать.

В фильме Разыкова нет метафизики смирения — напротив, есть молчаливый пафос протеста и социальной боли, который излучает герой, воспитанный советской моралью и всерьез в нее веровавший.

На мой взгляд, «Гастарбайтер» занимает положение водораздела между центральноазиатской парадигмой и двумя картинами — «Другое небо» и «Счастье мое», впрямую связанными с топосом «гиблого места», в какое превратилась обетованная земля Утопии. Обе картины — артефакты, требующие монографического разбора, мне же здесь важно отметить их дискурсивную близость к фильмам, о которых идет речь.

«Другое небо» Дмитрия Мамулии, номинально представляющее историю гастарбайтера, уходит далеко за пределы конкретного типологического

сюжета. Об этом читайте в рецензии Ольги Шакиной[1]. На мою долю остается важный для этого нарратива мотив жертвы. Он присутствует в каждой из разбираемых здесь картин, но у Мамулии он звучит в регистре, отсылающем к источникам самого широкого спектра. Тут и библейские реминисценции (принесение в жертву сына), и куда более близкие исторически: похожая на робот деревообрабатывающая машина на лесопилке, где погибает сын героя,



«Счастье мое», режиссер Сергей Лозница

вызывает в памяти сакраментальное «лес рубят — щепки летят». «Щепкой» оказывается невинный отрок, агнец Божий. Ценой его гибели герой находит его мать и свою возлюбленную жену, уехавшую на заработки в Россию да и пропавшую.

В поэтике «Другого неба» очень важны снятые документальной камерой кадры унижений человека — герой дважды проходит санобработку, каковой подвергают бомжей. Связь современной машинерии человекоистребления в якобы демократической России с технологиями тоталитарного режима несомненна. Связь не только стилистическая, но и содержательная. Мизантропия, подозрительность, неприятие Другого... Ген насилия стал органикой метаболизма, унаследованного коллективным телом от советских предков, прошедших сквозь горнило «перековки».

В «Счастье моем»[2], дебютном игровом фильме Сергея Лозницы, нет никакой связки с темой гастарбайтерства, зато дискурс «гиблого места» в этой картине достигает концентрации страшной сказки про мертвое царство с вурдалаками и привидениями. Или ночного кошмара, от которого можно проснуться только способом необъяснимых внутренних усилий, сопротивлением сну во сне. Возникает вольтова дуга между центральноазиатскими фильмами, где гнездится подсознательный ужас перед Москвой и Россией, и фильмом русского украинца, знающего Россию, чувствующего ее всей сво-

---

[1] См.: Шакина О. Код неизвестен. — «Искусство кино», 2010, № 8.

[2] См.: Гусятинский Е. Проще, чем кровь. — «Искусство кино», 2010, № 7; Абдуллаева З. Кумулятивная сказка. — «Искусство кино», 2010, № 8; Лозница С.: «В свою мысль эмоции нельзя пускать». — «Искусство кино», 2010, № 8.

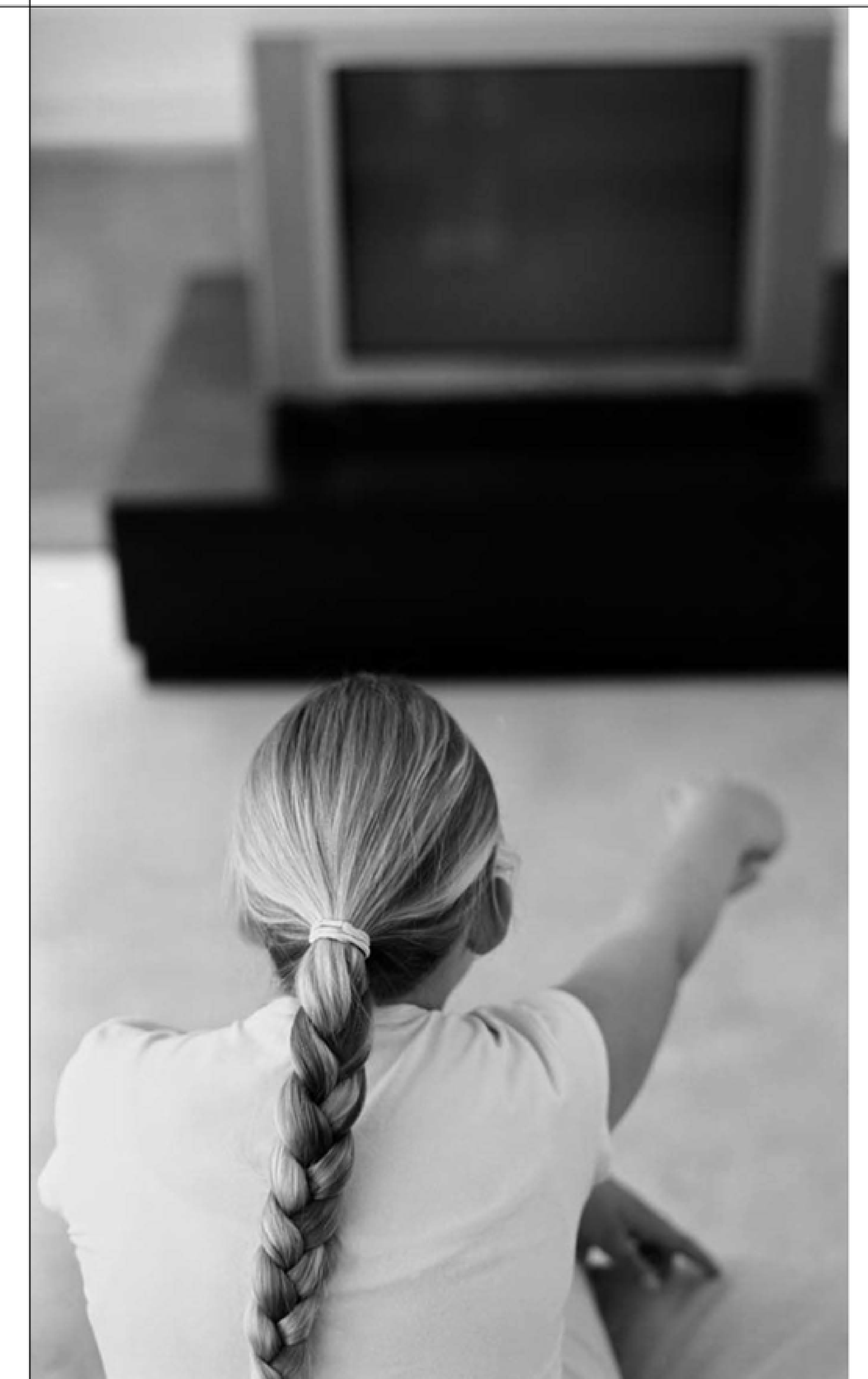
ей кровью и снявшего «Счастье мое» совсем не спонтанно. Замыслу лет пять, а то и более. Время поиска продюсеров оказалось непотерянным, напротив: «Счастье мое» появилось на экране в тот момент, когда ниша для подобного фильма уже образовалась. Такие проекты, как «Волчок», «Шультес», «Все умрут, а я останусь», шли в том же фарватере нового кино, снявшего с себя наручники традиций. Накопились реальности, в том числе и те, что всплыли из прошлого, которые невозможно аутентично отразить и осмыслить в рамках гуманистической традиции, понимаемой спекулятивно — исключительно как запрет гладить против шерстки. Кто-то должен вслух сказать о том, до чего мы докатились. Какие плоды взросли на ниве страны Утопии, возведенной вокруг Города Солнца — Москвы. Столица советской империи стала гиблым местом. И для своих, и для чужих. Для тех, кого советская Россия почитай целый век приручала и посему должна быть перед ними в ответе, как заповедано одним неглупым человеком.

P.S. ...Дебатируется вопрос — оставить на башнях московского Кремля рубиновые звезды, установленные по приказу большевистской власти, или вернуть исконного двуглавого орла, символ царской России. Повлияет ли подобный «чейндж» на исторический процесс? Царская Россия, по легенде, была «тюрьмой народов». Россия советская азиатские народы освободила, вывела из средневековой тьмы и запустила в отсталых странах цивилизационный процесс. Мы живем между мифами или над мифами, не опровергая ни один из них.

Видимо, еще не пора. Еще поживем враскоряку, одной ногой — в капитализме, другой — в коммунизме, который — это надо признать — тем очевиднее оборачивается своей сказочно притягательной стороной, чем отвратительнее выглядит новый русский государственный уклад и его бюрократия. Как пророчествовал Николай Бердяев: «...Кажется, что советская власть скорее пойдет на восстановление капитализма, чем на свободу религиозной совести, свободу философской мысли, *свободу творить духовную культуру»* (курсив мой. — *Е.С.*)[3]. Попытки пробиться к духовной культуре, отмыть ее от соцреалистического догматизма предпринимаются, в кинематографе — наиболее заметно. Однако всякое приближение к истине объявляется чернухой и походом против великой русской традиции. Охранителями выступают сами художники — те, кто закрыт для неромантической трактовки исторического процесса, ввергнувшего Россию и соблазненные ею страны в гибельный омут коммунистической Утопии.

[3] Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. YMKA — PRESS, Париж, с. 138.

M E D I A



ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ВЛАДИМИР ХАНУМЯН

Ощущение пластмассы

ЧТО ТАКОЕ УМНОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ?

Даниил Дондурей. Есть тема, которая в последний год волнует абсолютно всех в нашей стране: какие шансы есть у так называемого интеллектуального, продвинутого телевидения? Как это связано с аудиториями, с рейтингом, с тысячей других вещей? Нынешняя модель ТВ последние два года воспроизводит уже отработанные схемы, буксует. Об этом наш главный медиатеоретик Константин Эрнст говорит часто и точно. Основную тему интервью с шестью генеральными директорами телеканалов газета «Коммерсант» обозначает так: «Как привлечь к телеэкранам активную, домашнюю аудиторию — ту, которая все чаще заявляет: «Я не смотрю телевизор»?»
Владимир Ханумян. Мне кажется, что фраза «Я не смотрю телевизор» — доминанта всех действий в этой сфере в последние годы.
Д.Дондурей. Своего рода аналитическая отмычка.
В.Ханумян. Но в защиту своих коллег хочу начать с того, что в последние пару десятилетий очень сильно — мы должны это признать, понять и дальше действовать в соответствии с этим пониманием — система и структура производства идей кардинально изменились.

Эти процессы связаны с очень давними метаморфозами, происходящими в мире и в Европе. Ортега-и-Гассет еще в начале 30-х в «Восстании масс» их предвосхитил. Он очень точно предчувствовал те трансформации, которые произошли через 60—70 лет, когда пресловутый гегелевский внутренний человек как бы вдруг стал внешним, вышел в переносном смысле «на улицу». Кроме того, технология сейчас дала возможность кардинально изменить подходы к производству идей. Люди по-другому стали воспринимать саму парадигму — то, откуда эти идеи приходят. Есть расхожая фраза: вертикальная коммуникация меняется на горизонтальную. Но я не склонен к таким радикальным суждениям, потому что тот же Интернет — это, в любом случае, всего лишь способ доставки информации. Другое дело, что он вовлек в медийное производство огромное количество людей.
Д.Дондурей. Они все в определенном смысле стали авторами. И это, действительно, гигантская революция.
В.Ханумян. Конечно. Конечно. Такая же, как гутенберговская. Хотя на самом деле ее настоящие результаты Европа почувствовала через два столетия, когда уже Просвещение возникло. Гутенберг, придумавший способ печатания книг, в первую очередь религиозных, конечно же, не мог предположить, что его изобретение будет использовано для продвижения идей радикально противоположных — сначала в эпоху Реформации, а потом и Просвещения. А вот

Материал подготовлен к публикации на основе дискуссии, состоявшейся в программе «Час прессы — смотрим телевизор» радиостанции «Свобода» (август 2010).

Интернет осуществил подобную революцию непосредственно. В результате более широкий круг людей стал вовлекаться в интеллектуальное производство, ну, хотя бы в интеллектуальное потребление, что тоже важно.

Д.Дондурей. Одно без другого невозможно.

В.Ханумян. Как Интернет сформирует или переформатирует человечество и интеллектуальный труд, мы узнаем через какое-то время, но пока точно не представляем, когда это произойдет.

Д.Дондурей. В развитие вашей идеи — я недавно сказал своему товарищу, что сейчас прямо на наших глазах идет колоссальная цивилизационная революция, но мы ее не рефлексируем. А он мне в ответ: «Ну а как бы вы беседовали с древними римлянами и спрашивали их, как они относятся к христианам? Что бы они вам отвечали?» Я: «Требовали сжигать!» Сидя у телевизора в вашем кабинете, мы можем предположить, что находимся на пороге гутенберговской — по значению — коммуникационной революции?

В.Ханумян. Она уже началась и привела к абсолютно новой структуре интеллектуального производства, вовлекла огромное количество людей в этот процесс, и не считаться с этим нельзя. Массовая коммуникация на наших глазах превратилась в коммуникацию масс. Интернет оказал воздействие и на социальное поведение людей — появилась абсолютно новая форма их организации — социальная сеть, он категорически изменил представления общества о границах частной жизни человека, расширив ее до практически глобальных размеров. Не учитывать всего этого сегодня просто невозможно.

Что же касается телевидения, то как контент оно точно так же может распространяться и в Интернете. Разницы никакой. Я не думаю, что с телеконтентом что-то в ближайшее время произойдет. Многие будут продолжать смотреть истории, людям во все времена были интересны человеческие истории.

Д.Дондурей. Им клипов мало?

В.Ханумян. Да, мало. Мне кажется, что российское телевидение еще не нащупало тот дискурс, который был бы интересен именно в данный момент нашего развития. Мы сейчас работаем только с пространством приватной жизни, но оно перестало удовлетворять интересы частного человека.

Д.Дондурей. Масштаб трансформации тут значительно больше.

В.Ханумян. Конечно. Потому что обращение к частному человеку было необходимо в России в переходный период — от социалистического образа жизни, условно, к буржуазному. Надо было наверстать то, чего не существовало в советское время.

Д.Дондурей. Миллионы зрителей столкнулись с новыми контентными предложениями, с иными взглядами на реальность, трансформацией многих смысловых ожиданий. Именно тут, как выразился кто-то из теленачальников, возникла «зона турбулентности».

В.Ханумян. Скорее, зона поиска.

Д.Дондурей. Но и опасности. Возьмем продвинутую аудиторию — что с ней происходит? Она чувствует неудовлетворенность «ящиком», околдована Интернетом и находит там какие-то новые формы, которых еще пять лет назад не было.

В.Ханумян. Люди Интернета — это не более тридцати процентов аудитории, а телевизор все-таки больше девяноста. И сегодня он остается главным медиаинститутом...

Д.Дондурей. Инструментом для трансляции культуры.

В.Ханумян. Да, а еще — объединения страны и всеобщим языком описания нашего бытия.

Д.Дондурей. Я думаю, телевидение держит российский социум не меньше, чем два наших руководителя.

В.Ханумян. Конечно. И никакой Интернет все это уж точно не заменяет. Когда говорят, что мы не смотрим телевизор, это означает не то, что люди

сидят в Интернете, а то, что телевидение не отвечает на те вопросы, которые их волнуют. И они его как бы не замечают.

Д.Дондурей. Получается: «Спрашиваем — не отвечают».

В.Ханумян. Проблема нашего общества, на мой взгляд, состоит в том, что мы знаем все ответы. Но часто не знаем вопросов. Для человечества, социума должны быть вопросы, которые социум сам себе задает. И пытается ответить на них.

Д.Дондурей. Поясните эту мысль — «мы не знаем вопросов».

В.Ханумян. Главное свойство человека — рефлексия: он пытается ответить на вопросы собственного бытия. И каждое поколение по-своему на них отвечает — это экзистенциальные вопросы. Их может сформулировать какое-то средство массовой информации, если оно впускает в себя общественные интересы и настроения.

Д.Дондурей. Телевизионщики, особенно их креативная часть, топ-менеджеры, продюсеры, редакторы, на мой взгляд, потеряли сегодня связь с реальностью, с продвинутой частью аудитории. Что-то тут произошло. Шли-шли 90-е — яркое телевидение, а потом вдруг оказались в другом месте.

В.Ханумян. Вот мы начали делать СТС в том виде, в каком канал сейчас существует, со слоганом «Жизнь прекрасна». Это была своего рода интерпретация действительности. Вообще каждый канал — это, естественно, никакое не отражение, а интерпретация сегодняшней действительности в России.

Д.Дондурей. Но ведь интерпретация — это и есть власть. В том смысле, что люди не понимают, что с ними происходит, пока отсутствует интерпретация. Телевидение у нас, конечно же, главный институт интерпретации действительности. Ни в семье, ни в школе, ни в новых социально-политических организациях — нигде люди не могут получить необходимые им объяснения.

В.Ханумян. Даниил Борисович, но так было, извините, с самого начала.

Д.Дондурей. Да, конечно. Но сегодня телевидение — главный институт интерпретации.

В.Ханумян. Дело в том, что нет институтов, которые это могли бы формулировать и формировать. Вот простая на первый взгляд вещь — повседневное поведение и отношения людей в обществе. В России, на мой взгляд, это самая большая проблема. В большинстве обществ эти функции выполняют традиции, обычаи.

Д.Дондурей. Они были разрушены.

В.Ханумян. Причем именно в России. На окраинах советской империи традиции и ритуалы почему-то не трогали — скажем, в Грузии, в Армении, в Средней Азии, в Прибалтике. А они ведь выполняют функции протозаконов. У нас, поскольку все было выжжено, нет системы представлений, ритуалов и обычаев, которые могли бы регулировать повседневные отношения между людьми и которые мы обязательно должны сохранить. Вот важная вещь, на которую почти не обращается внимания. Для телевидения, на мой взгляд, важнейшая задача — работать в этом поле.

Д.Дондурей. Общество не снабжается необходимыми ему программами.

В.Ханумян. Остановите любого человека в Москве или где угодно, он вам расскажет, как в Америке женятся — весь ритуал от предложения до отъезда молодоженов в свадебное путешествие. Откуда нам все это известно? Из американского кино и телесериалов. А как женятся у нас, скажите мне? А ведь ритуал не только «оформляет» повседневное поведение, он, что еще важнее, фиксирует наши эмоциональные состояния.

Д.Дондурей. Культурную потенцию.

В.Ханумян. Конечно. Ритуал позволяет большой массе осваивать события жизни — как радостные, так и трагические.

Д.Дондурей. Вот мы с вами говорим о колоссальных функциях телевидения. С чем оно не справляется?

В.Ханумян. Телевидение делает вид, что оно знает ответы на все вопросы, и в этом убедило своих зрителей. В той части, которую мы условно могли бы назвать развлекательной, это во многом так и есть. Скажем, сериал «Не родись красивой», будучи абсолютно развлекательным форматом, вовлекал людей в очень понятный им контекст.

Д.Дондурей. Осуществлял моделирование правильных образцов поведения.

В.Ханумян. Например, совершенно другой формат — «Счастливы вместе». Казалось бы, не имеющий отношения к философскому осмыслению жизни. Но это тоже освоение сегодняшнего дня.

Д.Дондурей. Семейных практик.

В.Ханумян. Поэтому подобные истории так популярны.

Д.Дондурей. Но все-таки в России, согласитесь, зритель живет в определенных условиях интерпретационного дефицита. У нас ведь почти нет серьезного политического телевидения. Телевизионные форматы у нас вроде бы раскрепощенные, обо всем, кажется, можно говорить, но есть некоторое — не знаю, какое слово тут использовать, — заговаривание. Бла-бла-бла. Вроде ты все можешь упоминать, критиковать: коррупцию, насильников из МВД, то, как ФСБ крышует рейдерство. Ну и что?

В.Ханумян. Это очень российская традиция — забалтывание.

Д.Дондурей. Да, работает как технология умерщвления смысла.

В.Ханумян. У нас магическое заговаривание существует. Когда ты про это говоришь или хотя бы называешь...

Д.Дондурей. Ты освобождаешься.

В.Ханумян. Нет, у тебя возникает ощущение, что дело уже сделано. В советское время это было еще более очевидно: назвал — значит, совершил! А настоящий результат неинтересен.

Д.Дондурей. Можно это еще определить как приоритет вербального поведения.

В.Ханумян. Характерная для нашего менталитета история. И второй источник — харизматические практики, совсем древние, появившиеся до христианства.

Д.Дондурей. Забалтывание — вот это я вижу в последние два-три года. Думаешь: нет никакой особой цензуры, ты можешь произнести, показать все что угодно, иногда просто столбенеешь от того, как лидеров страны, что называется, посылают подальше, да и сами они критикуют нашу жизнь. А тем не менее скованность стоит за всем этим, неадекватность. У Александра Роднянского есть субпонятие, которое мне очень нравится, — «проговаривание времени».

В.Ханумян. Вот точная формулировка того, что можно было бы назвать «дискурсом». Когда весь объем существенного содержания должен быть проговариваем обществом . Для этого необходимо внутреннее интеллектуальное усилие. Его необходимо совершить. Только усилие, направленное на какую-то созидательную идею, развивает, улучшает общественную систему.

Д.Дондурей. Вернемся к телевизору. У нас есть огромное количество разного рода интеллектуальных форматов. Вполне вроде бы достаточно, если взять все, что идет на «Культуре», на Пятом канале, на Первом, даже на НТВ в виде хотя бы «Школы злословия». Наберется программ десять, для недельного эфира — нормально. А все равно ощущение «бла-бла-бла». «Проговаривания времени» не происходит. Все перестраховщики набросились на «Справедливость» Андрея Макарова. Другой пример — правильно, что Дмитрий Быков теперь выходит за пределы кино. Я видел, как он раскован, но тем не менее профессионально загнан в угол. Он читает сто книг в день, но сто фильмов в неделю не смотрит — у него нет на это ни времени, ни ресурсов, ни побуждений.

В.Ханумян. Есть такая закавыка — может быть, это наша ошибка: не надо говорить об интеллектуальном телевидении, чтобы никого не отпугивать. По-

тому что дело не в умных программах и не в передачах про культуру. Более того, я думаю, что, кроме специального канала, на ТВ этому всему не место. Такие форматы предназначены для специальных нишевых каналов, потому что эфирное телевидение — все-таки не про узкопонимаемую культуру.

Д.Дондурей. Скорее, и про культуру.

В.Ханумян. Да, и про культуру, и про нашу с вами жизнь. Поэтому вы правильно сказали про Быкова. Его программа не про кино, а про то, о чем кино нас заставляет задуматься, если мы вообще в состоянии это делать. В этой программе собираются люди во главе с телеведущим Быковым и пытаются поразмышлять о чем-то, толчком к чему явились игровой или документальный фильм. Умное телевидение такого типа мы имели в виду.

Д.Дондурей. Интерпретационное?

В.Ханумян. Нет, не интерпретационное, а телевидение, которое вас как зрителя совершенно неожиданно может заставить о чем-то подумать, узнать, составить в вашей голове более точную картину мира. Сущностную. Время в поисках собственного смысла. И высказано это может быть просто, доступно, как хорошая литература, читая которую вы думаете не столько о героях, сколько о себе. Вот что такое умное телевидение, всего-навсего.

Д.Дондурей. Это очень трудно.

В.Ханумян. Но это то, что мы бы хотели сделать на Пятом. Вы что-то узнаете, и в этом развлечении, в увлекательном путешествии о чем-то задумаетесь. Это не интеллектуализм — не специальные умственные упражнения. Вот мы сейчас, как известно, делаем программу об истории — не потому что для нас очень важно, чтобы люди знали ее, не потому, что извлечем из этого уроки и в будущем у нас будет все по-другому. Так не бывает. Из исторических событий можно и нужно извлекать только нравственные уроки.

Д.Дондурей. Теперь я вас атакую. Все-таки когда речь не идет об интеллектуальных сферах, то есть целый ряд специальных психологических допингов, связанных с тем, что людям для жизненного возбуждения нужна эксклюзивная информация — вплоть до сплетен, слухов. Нужно спроектировать шокирующую ситуацию содержательного взрыва — нравственного, культурного, человеческого. Получения своего рода эмоциональных пощечин. И зрители в России, к сожалению или нет, привыкли жить в ожидании таких психологических допингов. Они как настоящие алкоголики — им нальешь 50 граммов, а они пьяны, как от целой бутылки, и теперь меньше бутылки не различают.

В.Ханумян. Работает только сильнодействующее.

Д.Дондурей. В каком-то смысле наш зритель в эмоциональном плане смотрит наркотическими дозами. Он воспитан криком программы «Судите сами», когда пятнадцать политических ньюсмейкеров страны орут так, что ты не можешь разобрать, о чем они говорят. Зрители реагируют либо на этот вой, либо на оскорбление. Как вы собираетесь говорить о потребностях в интерпретациях, о постижении жизни, когда аудитория воспитана, как психологические алкоголики?

В.Ханумян. Вопрос, конечно, «на засыпку». Но это же касается не только нашего, но и любого телевидения.

Д.Дондурей. Безусловно. Но вы людям, находящимся в психдиспансере, хотите раскинуть шатер французского ресторана.

В.Ханумян. Я как раз не хочу французский ресторан. Мы же говорим не об интеллектуальном симпозиуме на экране, совершенно не об этом. А об умении просто, доступно размышлять о самых простых и непростых вещах. Это общий принцип — тот самый массовый, необходимый в деятельности любых СМИ. Другой вопрос — все должно быть увлекательным.

Я абсолютно согласен: наш зритель привык к очень сильным эмоциональным дозам. Другие не работают, не воспринимаются. Но, с другой стороны,

тот же самый зритель, я об этом уже говорил, все равно безошибочно выбирает из пяти ситкомов один — самый точный.

Д.Дондурей. Что вы имеете в виду?

В.Ханумян. Тот, который раскрывает наиболее актуальную сегодня проблематику. И она тут же попадает в резонанс. В этот сезон. Вот «Счастливы вместе», пожалуйста, точно выстреливают — новый русский средний класс в интерпретации ТНТ.

Д.Дондурей. Низкий средний...

В.Ханумян. Да, абсолютно точно. Еще «Няня». Люди хотят понять, как мы живем в мире, где вдруг в доме появился хозяин и наемный работник. Как это на практике происходит? Есть же масса других ситкомов, но они так не работают.

А вот пример того, что можно было бы назвать «конфликтом интерпретаций». Одно из самых ярких телевизионных событий прошлого сезона — сериал «Школа» на Первом канале и популярный СТСовский ситком «Папины дочки». Он про тот же самый нежный возраст. Это те же самые подростки, они обсуждают те же проблемы, просто в другом жанре, с юмором, без специальной социальной заточки. Один подход — это такой триеровский взгляд «Школы», другой — ситкомовский. И то, и другое — точное попадание в проблематику. Где-то на подкорке они соединяются.

Д.Дондурей. Несмотря на стилевую, жанровую, контентную разницу.

В.Ханумян. Абсолютно. Это самое главное в телевидении. Когда вы начинаете говорить с людьми о том, что их реально интересует, беспокоит, чем они реально живут. Правда, нам часто кажется, что людям должно быть интересно то, что мы производим, а на самом деле...

Д.Дондурей. ...вы имеете в виду стереотипы телевизионщиков...

В.Ханумян. ...авторов, продюсеров...

Д.Дондурей. Выдают свои микросубкультурные ожидания за предписания большой культуры. Но вернемся к нашей генеральной теме: почему все-таки молодой образованный человек телевизор не смотрит? В связи с этим не будем забывать, что телевидение находится в сильном внутреннем противоречии. Оно зарабатывает деньги за счет максимальных аудиторий, а то, что мы называем «проговариванием времени», рассчитано на людей думающих, которых совсем немного. Тут-то ты заведомо как бы сам себя лишаешь денег.

В.Ханумян. Мне кажется, что тут нет противоречия. Самые простые, необразованные люди прекрасно считывают все ваши сложные мысли. Если произведение сделано талантливо, то оно моментально и адекватно считывается зрителями независимо от уровня их подготовленности. Хороший пример того, о чем мы говорим, — американский киномейнстрим. Там есть технология, они понимают меру ответственности художественной элиты перед нацией, есть люди, которые осознанно формируют взгляды и запросы аудитории. Важное условие успешности этой работы — внутренняя мотивация.

Д.Дондурей. Но ведь один из важнейших наставников поощрения именно этой ответственности и мотивации — само телевидение. Это оно не справляется, перед ним не ставят таких задач. Власть, акционеры, рекламный рынок — все те, кто формирует стимулы, ценностные установки, осуществляет социальный и содержательный заказ.

В.Ханумян. Перемену, которая у нас произошла в 90-х, иначе ведь как революцией не назовешь...

Д.Дондурей. Но, Владимир Сергеевич, двадцать лет прошло — немало!

В.Ханумян. Все равно — власть, элита начали формироваться относительно недавно. Запросы элиты еще нетвердые, сама элита не легитимизируется. Поколение нынешних подростков — первое, которое не знало рабства.

Д.Дондурей. Сейчас другое время, нужно шевелиться. Мне кажется, что наш креативный авторский класс отстает от обязательств, он не способен выполнять свою миссию. То, чем мы гордились, — российская элита, наши интел-

лектуалы, ученые, художники... они теперь не обладают качествами личности, способной эти функции выполнять. Личность — не тянет.

В.Ханумян. Художественной элите, может быть, было сложнее всего приспособиться к работе в условиях рынка. Понимание рыночных механизмов, приобретение новых знаний и навыков — дело непростое. Тем не менее, очень многим удалось это сделать. И, может быть, телевизионная индустрия — это хороший пример того, что «креативный класс» научился считать доходы и расходы, приносить прибыль акционерам. Мне кажется важным, что телевизионщики научились относиться к предприятиям, на которых они работают, как к бизнесу. Другое дело, что ощущение, пафосно говоря, миссии дает тебе возможность ранжировать, выстраивать приоритеты в бизнесе таким образом, чтобы это тебе не мешало ее, эту миссию, выполнять.

Д.Дондурей. А как вы оцениваете свои опыты на Пятом?

В.Ханумян. Мы многое вынуждены были поменять в нашем первоначальном плане. В том виде, в каком сейчас развивается канал, — это история последних нескольких месяцев.

Д.Дондурей. А нужно несколько сезонов, учитывая еще и огромную конкуренцию, в том числе креативную.

В связи с Пятым каналом... Мне кажется, что ему не хватает драйва, который обычно бывает связан с прямыми эфирами, с ощущением всамделешности, уверенности, что все происходит здесь и сейчас. Без этого уходит фермент психологического доверия.

В.Ханумян. На Пятом уже давно всего этого не было. Там в основном были, так сказать, консервы, документальные и советские игровые фильмы. И, к сожалению, нам с этим приходилось считаться, потому что мы не хотели распугать сформированную аудиторию. Что касается того, о чем вы говорите — живого ощущения здесь и сейчас, — это то, чего бы мы хотели добиться. Переживание настоящего — это самая большая задача для Пятого канала. Но вот что любопытно: ведущие, которых вы относите к категории настоящих, — это все, в основном, немолодые люди, а как только речь заходит о более молодых, сразу возникает ощущение пластмассы. Те, кто может говорить ярко, кому люди доверяют, кто не вызывает моральных вопросов, — увы, все это далеко не молодое поколение ведущих... Тут проблема. Ведь и для самих молодых зрителей очень важно, чтобы это были настоящие люди. То, что они называют «не фейк», «не фальшивое», как раз то, что им нравится в Интернете. Пусть дурацкое иногда, но — настоящее, неприглаженное, непричесанное, незаламинированное.

Д.Дондурей. А может быть, мы слишком усложняем? Когда молодые слушают молодых, они ведь аналогично — как бы пластмассово — воспринимают пластмассу.

В.Ханумян. В любом случае, тут совершенно другая энергетика, физиологически. Дело не только в том, что молодые хотят видеть на экране себе подобных, слышать слова, которые не вызывают у них возрастного отторжения. Но где взять талантливых молодых ведущих? И авторов? В 90-е годы не была совершена нужная работа. А вот те, кому сейчас двадцать, — их поколение будет, хочется в это верить, совершенно иным. Не потерянным!



Режиссер Валентина Брумберг, художник Лана Азарх

ЛАНА АЗАРХ

Мультипликаторы

МЕМУАРЫ

Мультипликаторы приходили на студию после двухгодичных курсов. Первые курсы были организованы до войны в 1936 году. В их программу входили академический рисунок, карикатура, режиссура, ритмика, пластика движений, музыкальная грамота и актерское мастерство. После войны курсы восстановились с той же программой. Обучение велось по диснеевским разработкам, включавшим принципы построения персонажей, походки, прыжки, падения и пробеги, переход движения в статику и амортизация. До сих пор нет учебника по мультипликации. Все учились по методу Диснея, хотя периодически его поносит каждый, кому не лень.

Наши мультипликаторы были студийной элитой. Народ это был веселый, остроумный, гуляки и бражники, они часто сотрясали все шесть этажей. У каждого было свое амплуа. Кто-то любил брать в работу динамические сцены, кто-то — лирические или комедийные. Одни предпочитали работать с человеческими персонажами, другие с животными. Славились как знаменитые «лошадники» Г.Козлов, Р.Давыдов, Н.Федоров. Ф.Хитрук предпочитал репличные сцены. Б.Дёжкин просматривал в монтажной диснеевскую пленку кадр за кадром и в совершенстве освоил диснеевские приемы и технику движения. Он любил сцены с преследованиями, спортивными состязаниями, драками и танцами. Все это было абсолютно синхронно и очень смешно. Дёжкин придумывал массу забавных трюков и деталей в поведении героев. Он сделал несколько фильмов, посвященных спортивным состязаниям, особенно популярных среди наших маленьких, да и взрослых зрителей: «Шайбу! Шайбу!», «Матч-реванш», «Метеор на ринге» и другие.

В одной из комнат, где в теплой мужской компании сидели мультипликаторы, с потолка свешивался бумажный топор — мерило чистоты воздуха. По стенам пестрели антиалкогольные плакаты. На входной двери посетитель читал: «Сквозняк — твой враг, сквозняк — простуда! Дверь за собой закрой, паскуда!» В этой комнате сидел большой оригинал Кушнеров. На студии десятилетиями не делали ремонт, все было в графите, пахло краской, много курили. Ремонтировали только кабинет директора и подступы к нему. Наконец дошла очередь и до комнат. Кушнырь (студийный вариант), несмотря на свою грузность, не поленился влезть на лестницу и на потолке по трафарету нарисовать на слое пыли следы двух голых ступней. Ступни вошли с балкона, сделали петлю и ушли обратно в балконную дверь. Наутро явились рабочие. «Как же это он вошел?» — на полном серьезе спросил потрясенный маляр, глядя на потолок.

На студии было много талантливых женщин-мультипликаторов. Пожалуй, из старшего поколения самой колоритной была жена Дёжкина Фаина Епифанова. Хороший мультипликатор, человек с большим чувством юмора, она потрясающе

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2010, № 9.
Мнение редакции не всегда совпадает с трактовкой событий и оценками автора.

«продавала» свои сцены. Вано не мог устоять, когда Фаина вскакивала к нему на колени или, забросив ногу на ногу, говорила двусмысленности. На студии ее ноги называли «музыкальными» за схожесть с ножками от рояля. Фаина блюла себя, бегала на лыжах в сопровождении бульдога, держала диету, нас всех критиковала за обжорство. Умерла от прогрессирующего склероза.

Стал режиссером из прорисовщиков Ефим Гамбург. Произошло это после его вступления в партию. Я не поклонница таланта Гамбурга, но его фильм «Шпионские страсти» имел большой успех.

Слава Котеночкин сделал успешно несколько заказных картин, после чего его вызвал Вальков и предложил сценарий «Ну, погоди!». Первый сюжет этой серии сделал Гена Сокольский. Получился он очень удачным. Все стилевое решение ни у кого не было заимствовано. Чем Гена не угодил Валькову, не знаю, но второй сюжет тот отдал Славе. Успех картин был ошеломляющий. Письма от зрителей привозили с ТВ мешками. Голоса Папанова и Румяновой в памяти многих зрителей ассоциировались с образами Волка и Зайца. Сам Котеночкин — прекрасный мультипликатор, музыкальный и остроумный.

Успех совершенно не изменил Славу (не в пример некоторым режиссерам). Он спокойно прошел через огонь, воду и медные трубы. Своей славой Кот никогда не пользовался в достижении земных благ. Половина богемной Москвы ходила в его друзьях, кутила и пила за его счет. Однажды жарким летом несколько студийных художников пришли к Славе в гости. Дверь открыл голый Кот. Широким жестом пригласил войти. В квартире был разгром, на ковре, рядом с трехногим креслом, стояла кастрюля с супом. Ванная комната погребена в обломках, унитаза вообще нет. Унесли... Голый Кот восседал среди хаоса на трехногом кресле. Выпили, слегка закусили, и Кот задумчиво вопросил: «Почему мы такие счастливые?» И сам ответил: «А потому, что мы такие талантливые». Эта сакраментальная формула прочно вошла в обиход студии.

Теперь, по прошествии многих лет, мне стало ясно, что со сценариями на студии было нечисто. С авторов взымалась определенная мзда за их утверждение. Поэтому много хороших сценариев отвергалось, а всякая дребедень оплачивалась и шла в стол. А по причине отсутствия сценариев, пригодных к работе, время простоя для некоторых групп безумно затягивалось.

Для приема подготовительных периодов и сдачи готовых картин существовал худсовет. Кто только не был его членом! Обязательно какая-нибудь грымза из Академии педнаук, художник Борис Ефимов, тихий писатель Митяев, Сергей Михалков, студийные деятели с партбилетами и директор в роли председателя. Все происходило, как на партсобрании, роли распределялись заранее, и судьба фильма была предрешена.

На студийных собраниях часто кипели страсти. Вопрос о строительстве новой студии постоянно звучал в разных вариантах, но осуществиться ни одному из них не было суждено. На стадии фазовки-контуровки (фк) в заливке многим приходилось работать дома из-за нехватки места. Трудились дома и мультипликаторы. Цех ФК размещался в двух комнатах — одна очень большая, а другая — человек на десять. В маленькой комнате сидел «высший свет». Среди прекрасных дам лишь один мужчина, Эраст Миладзе, тихо ютился в уголке. Дамы его совершенно не стеснялись и откровенно обсуждали свои проблемы. Иногда происходили примерки туалетов и не всегда верхних. В эту комнату захаживали Михалков, Дыховичный, Богословский и другие знаменитые люди. В большой комнате среди женщин сидели несколько мужчин. Один из них по фамилии Троценко был глухонемой. Внешность он имел неказистую, но предметом своей страсти выбрал пышную красавицу из «высшего света» Валю Пухову. «Выходи за меня замуж, я тебя люблю», — писал он Вале. «А как же твоя жена?» — спрашивала красавица. «А ну ее, мы все время ругаемся». Жена у Троценко тоже была глухонемая.

Работа на просвете очень портила зрение. От напряжения при рисунке тушью по целлулоиду болела рука. Расценки на такую работу были копеечные, их установили в незапамятные времена, и они долго оставались неизменными. Из-за высоких норм люди работали вечерами и в выходные дни. Схалтурить не давал экран.

Некоторые режиссеры часами сидели в зале, смотря черновые пробы. Цех заливки располагался на нижнем этаже студии в большом помещении. Работали там одни женщины. Они раскрашивали персонажи, нарисованные тушью на целлулоидных фазах. Раскрашивали их с обратной стороны (заливали краской). Заливка славилась как «ярмарка невест». Невест бойко расхватывали, часто они переходили в другие цеха на повышение. В цехе красок, рядом с заливкой, готовили вручную особые красители. Их протирали очень тщательно по нескольку раз. Существовали шкалы, по которым выбирали цвета для раскраски персонажей. Часто художник-постановщик не довольствовался существующей шкалой и заказывал нужные ему цвета. Работники цеха обладали уникальным чувством цвета. Не было случая, чтобы они не выполнили желание художника, а ведь все делалось на глаз.



Режиссер Валентина Брумберг, художник Валентин Лалаянц

При советской плановой системе конец работы над картинами неизменно сопровождался ночными бдениями и авралами. Работали запойно, не «щадя живота своего», но, несмотря на усталость, никто не роптал. Все были преданы своему любимому делу и радостно ему служили. Режиссерские группы имели возможность перевести дух на подготовительном периоде, мы его делали дома. Но цеха, в особенности монтажная и операторская, всегда работали напряженно. Аппаратура долго оставалась архаичной. Как-то во время первого кинофестиваля я водила по студии пожилого режиссера-индуса. Войдя в операторскую, он радостно рассмеялся. «Глядя на этот станок, я вспомнил свою молодость», — объяснил свой смех представитель «третьего мира». На таком рыдване оператор Николай Васильевич Воинов умудрялся снимать необыкновенные световые эффекты, фантастические пролеты, многоярусные панорамы. Сменили аппаратуру только в конце 60-х.

На студии проходила большая часть нашей жизни. Это был второй дом. Мы скучали в отпуске и рвались на Каляевскую, 23-а. Начальник производственного отдела Николай Васильевич Башкиров создал из нас, разновозрастных, разноплеменных, разнохарактерных, одну большую семью. Если у кого-нибудь случалась беда, все дружно бросались на помощь. Домашние дела каждого были известны, романы тоже. Мужья и жены, бывшие и настоящие, мирно сосуществовали на студии. Всегда бегали по студии чьи-то дети. Они сидели в просмотровых залах, рисовали на паросветах, носились по лестницам.

Все события и происшествия тут же становились предметом обсуждения на всех этажах. Удачные остроты облетали студию мгновенно. Связанные по рабо-

те друг с другом, мы ощущали себя близкими и духовно, несмотря на разницу в образовании и занимаемой должности. Юмор на студии умели понимать и ценить. Мы очень много смеялись, и никто не обижался, став жертвой очередного розыгрыша. Несмотря на неизбежные огорчения, на студии царила какая-то приподнятая праздничная атмосфера. Н.В.Башкиров фанатично любил студию. Он прекрасно знал производство и руководил твердой рукой. Представлял истинную цену каждого работника. Все «заходы» наших «удальцов» не оставались незамеченными и немедленно сопровождались вызовом очередного «героя» в производственный. «Вы что же это, товарищ такой-то!» — начинал Н.В. вкрадчиво, потом голос шел по нарастающей и переходил в громовой. Глаза Башкирова становились белыми, жертва делала вид, что трепещет.

Все праздники неукоснительно отмечались на студии. В Новый год бывали костюмированные балы. Планировщицы украшали наш казенный интерьер с неиссякаемой фантазией. Стены увешивались гениальными карикатурами, нарисованными на огромных листах бумаги.

Звукооператоры подбирали прекрасную музыку из фильмов. Раечка Фричинская и режиссер дубляжа Майя Мирошкина делали капустники. Они подставляли под куски игровых фильмов новый текст. Его сочиняли на местные темы, и получалось невероятно смешно. Народ блистал талантами. Пел под гитару Иосиф Куроян итальянским бельканто. Толя Курицын изображал Вано, войдя в образ так, что весь вечер не мог из него выйти. Читал свои стихи Саша Дураков, мой однокашник. Стихи прекрасные. На войне Саша был контужен и почти совсем оглох. С какой-то беспомощно трогательной улыбкой он стоял на сцене, приставляя ладонь к уху, чтобы слышать свой голос. На наши вечера всегда приходили актеры и представители кинопроката. Наши фильмы покупали более сорока стран, и мы давали стране намного больше валюты, чем игровое кино, правда, сами от этого не имели ничего, даже не могли приобретать приличную кинопленку и аппаратуру. От скверного хранения многие наши уникальные работы погибли и потеряли цвет. Но благодарные кинопрокатчики на этих вечерах кланялись нам в ноги.

Поднимаясь по ступеням творческой лестницы, достигла я наконец звания художника-постановщика. Началась моя работа в этом амплуа в группе В. и З. Брумберг и продолжалась вплоть до ухода со студии. Мой учитель во ВГИКе Ф.И.Богородский говорил: «Тебя, Ланка, будут любить режиссеры». Он оказался провидцем. Сестры Брумберг меня полюбили. После работы ассистентом во многих группах они пригласили меня художником-постановщиком на картину «Степа-моряк» по сценарию Ермолинского. Поверили в меня и помогли утвердиться как художнику, мы с ними служили и молились одним богам. Режиссеры поддерживали мою тягу к условности и любовь к цвету. Сестры были интеллигентны, культурны, доброжелательны и демократичны. Фактор возраста для них не существовал. В нашу группу приходило много всякого народу, кто по картине, кто поделиться студийной новостью, кто посоветоваться по жизни, а бывало, и просто потрепаться.

Мои режиссеры сами находили сценаристов. Эрдмана и Вольпина привел Яншин, а они привели Олешу. А вот Слободского Валентина Семеновна привезла из туристической поездки в Китай. Вся эта компания увлекалась бегами. Эрдман и Вольпин написали замечательный сценарий «Федя Зайцев» о совести и мужестве признания. Написан сценарий с теплым юмором прекрасными стихами. Яншин озвучивал человечка, нарисованного детской рукой на стене. Художники фильма Е.Мигунов и А.Сазонов создали очаровательного человечка, нарисованного по принципу «точка, точка, запятая, минус, рожица кривая, ручки, ножки, огуречик, вот и вышел человечек». Шестиногий скакун неведомой породы тоже нарисован только на асфальте. Он мчит человечка по ночной Москве к Феде Зайцеву, чтобы убедить его сознаться в том, что это он нарисовал человечка на чистой стене, а не его друг Рыжик. Песенки из фильма распевала вся студия, а реплики прочно вошли в обиход.

Я никогда не встречала такого интересного человека, как Николай Робертович Эрдман. Его блестящее остроумие, снисходительно-ироническая манера дер-

жаться, элегантность и даже заикание покоряли безвозвратно. На студии конец картины обычно отмечался банкетом. «Я сдаю вам помещение, все остальное — ваше», — говорил Николай Робертович, и мы бежали к нему на Васильевский в дом Большого театра. Эрдман никогда не хмелел, только его рассказы о людях и событиях становились еще более неожиданными и блистательными. Над столом, за которым мы сидели, висел чудный акварельный портрет его прежней жены Н.Чатсон кисти Фонвизина. Николай Робертович пользовался неизменным успехом у женщин, но долго оставался после развода один. Женился он, сдавшись, как крепость, после упорной осады.

С Михаилом Давыдовичем Вольпиным мы дружили вплоть до его трагической кончины. Он не был таким блестящим, как Эрдман, но мягкое обаяние, интеллигентность, доброжелательность, делали общение с ним радостным и интересным. Наши садовые участки стоят на одной просеке, и летом мы часто виделись. Иногда он сидел у меня на террасе, мы часто гуляли. Последние годы Михаил Давыдович видел все хуже и хуже, операцию делать не хотел. Он с удовольствием рассказывал мне о временах своей молодости, о Маяковском, которого боготворил, о Любимове, с которым дружил, о Булгакове, к которому относился скептически. Вся часть с Христом в «Мастере и Маргарите» вызывала у него недоумение. Михаил Давыдович не был бунтарем и даже о годах своей ссылки говорил беззлобно. Наверное, он устал от долгой жизни, от всех ее горестей, и у него не было сил на сопротивление. Как-то на прогулке Михаил Давыдович неожиданно сказал: «Знаешь, Ланка, если бы мне сказали, что завтра я не проснусь, я за это сотню бы дал». Подумал и решил: «Больше бы не дал». Через месяц он погиб в автомобильной катастрофе.

Юрий Карлович Олеша пришел на студию в очень тяжелые для него времена. Работы не было, денег тоже. Он просиживал дни за чашкой кофе в «Национале». Жил на заработок жены, Ольги Густавовны Суок, она шила. «Три толстяка» — любимая книга моего детства. Я представляла автора молодым и прекрасным, как Тибул. А Юрий Карлович, весь какой-то взъерошенный, как старый воробей, в черном потрепанном пальто с поднятым воротником, небольшого роста, в мятой кепке, из-под которой выбивались седые пряди, не был похож на Тибула. Зато глаза Олеши сияли таким голубым светом, что вы сразу чувствовали его необычность. Он видел мир в каком-то недоступном для других ракурсе. Юрий Карлович играл на бегах, встречался там с компанией Яншина. Особой любовью Олеши пользовался футболист Андрей Старостин. «Посмотрите, какой красавец! — говорил о нем Юрий Карлович. — Гладиатор!»

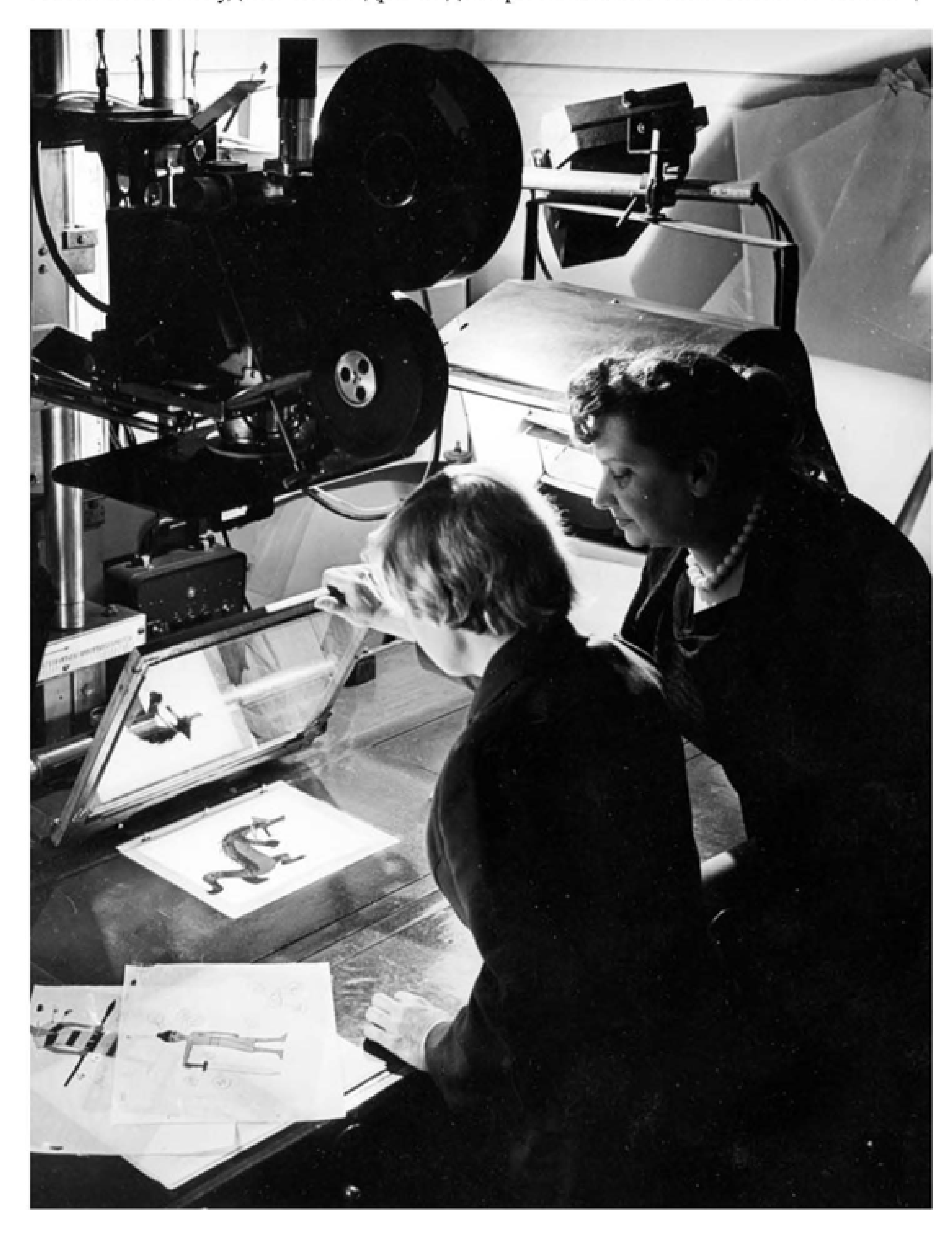
Я работала на картине «Девочка в цирке» по сценарию Олеши. Когда мы приходили к нему домой, то прежде, чем начать беседу, он ставил пластинку с записью симфонической музыки и предупреждал: «Пока не скажете, кто композитор, разговора не будет». Мы узнавали, чья это музыка и садились работать за стол, покрытый газетой. В цирк меня пускали во время репетиций. Я ходила туда рисовать. Какие прекрасные, мужественные люди работают в цирке. Вот уж где нет халтуры! Схалтуришь — погибнешь. Циркачи так же влюблены в свое искусство, как мы в мультипликацию.

Однажды, получив за сценарий деньги, Олеша сказал: «Я получил толпу денег!» Идя на студию, Юрий Карлович пересекал Садовую. «Я боюсь переходить эту улицу, — говорил он. — У меня такое чувство, будто стадо машин, урча и трясясь от возбуждения, сейчас ринется на меня и раздавит». В вестибюле Олеша подходил к зеркалу и произносил: «Иду к дамам, надо отразиться!» Он с удовольствием смотрел пробы и, если они ему нравились, заявлял: «Мне нра». Видела я Юрия Карловича в последний раз в сценарном. Он только поправился после операции, о которой рассказывал как о сказочном происшествии. Хирурги, аппаратура, больные — все вызывало у него какое-то по-детски радостное восхищение. После его кончины сценарий «Три толстяка» доделывал Шкловский. Его жена тоже была Суок.

С именем Слободского у меня тоже связаны самые прекрасные воспоминания. Фильм «Большие неприятности», который нас познакомил, я люблю нежно.

Когда Слобода появлялся в нашей группе, его всегда приветствовали восторженными воплями. Одевался он немного эксцентрично, но это шло к его носу Сирано де Бержерака, щегольским усикам и смеющимся серым глазам. Соавтора Морица Романовича, Яшу Костюковского, рыженького и веселого, мы тоже очень любили. Слобода говорил: «У меня солдатский юмор, я пишу на уровне понимания министерства». Во время создания фильма от эскизов до просмотра проб мультипликаторов, Мориц Романович всегда был с нами. Он общался с нашим композитором, Варламовым, который очень прислушивался к его мнению. Это был редкий случай, когда сценарист участвовал в создании фильма от начала до его завершения. Всей группе так не хотелось расставаться со Слободским. Я думаю, что можно было продолжать летопись семьи еще во многих фильмах, но мы сделали еще только новые «Большие неприятности», и на этом все закончилось.

Композитор Александр Владимирович Варламов принадлежал к блестящей плеяде создателей советского джаза, за что и отсидел в сталинских концлагерях восемь лет. На студии Александра Владимировича звали Белая головка. Его изящ-



Рабочий момент съемок фильма «Дракон». Режиссер Александра Снежко-Блоцкая, оператор Екатерина Резо

ная фигура, лицо, всегда казавшееся загорелым, обрамленное великолепной седой гривой, так подходили к дирижерскому пульту! Он весь был воплощением музыки и ритма. Я присутствовала на записи музыки в ДЗЗ, когда Варламов дирижировал оркестром — это было великолепно. Ритмичность и эмоциональность его музыки помогала мультипликатору в работе с персонажами. Александр Владимирович писал музыку не вообще, а именно к этой картине, добиваясь слияния слова, изображения и мелодии.

На фильме «Исполнение желаний» композитором был Андрей Волконский. Есть такая французская сказка — «Зербило нелюдим». По ней и сделала сценарий Габбе. Судьба семьи Андрея Волконского трагична. Приехав из Парижа в порыве ностальгическо-патриотических настроений после войны на родину, они тут же эшелоном были отправлены в лагерь. После смерти Сталина семья вернулась в Москву. Андрей поступил в консерваторию, которую не окончил из-за нежелания сдавать «марксизм». Он был очень худ, высок, необычен и талантлив. Слушал свою музыку, смотря пробы, как-то смешно скорчившись в кресле, и грыз ногти. После создания ансамбля «Мадригал» он стал известен. Но его родиной была Франция, и он туда вернулся.

Записывались на студии великолепные актеры: Боголюбов, Зуева, Грибов, Свердлин, Консовский, Папанов, Грибков, Сперантова и многие другие. Работали они с полной отдачей и большой симпатией к мультипликации. Дикция у них была безукоризненная. Тогда существовала техническая комиссия, которая не пропускала фильм, если реплики были неразборчивы. Моим режиссерам в работе с актерами очень помогал Михаил Михайлович Яншин. По его совету на фильм «Ночь перед Рождеством» пригласили Лилю Гриценко, ее брата Николая Гриценко, красавца Кольчицкого, Ефремова. Все влюбились в Николая Гриценко. Он очень страдал от своего фронтового ранения. Его, полузамерзшего, с развороченным животом, санитары вырубали из снега... Большого таланта был актер и так рано ушел из жизни.

Яншин много записывался у сестер Брумберг. Его голос мы называли «сдобным». Он всегда говорил, что актер должен звучать в одной тональности с музыкой.

Для фильма «День рождения» нужен был дагестанский танец. Поставить его пригласили А.А.Румнева. В молодости он был блестящим актером Камерного театра. В 30-х строил первую БАМ. Попал он туда не по статье 58, а по нашумевшему делу Церетели. Тогда за однополую любовь давали пять лет. Я с ним познакомилась во Владивостоке, где он, отбыв срок, работал в городском театре. Румнев был очень хорош собой, прекрасно двигался. Во Владивостоке он бывал у нас в доме. Моя мама аккомпанировала ему на рояле. Теперь я понимаю, что стиль его исполнения очень напоминал французского шансонье. После войны Румнев вернулся в Москву и преподавал во ВГИКе пластику движения.

Румнев привел на студию танцора Махмуда Эсамбаева в высокой каракулевой папахе. Я сидела в зале на съемке и все думала: «Такая жара от софитов, такой стремительный танец, а Махмуд в папахе и никогда ее не снимает». Мне повезло, я узнала тайну — Махмуд на минутку поднял папаху и вытер рукавом вспотевшую лысину.

В наших картинах всегда много разнообразных шумов: плеск воды, вой ветра, лесные шорохи, скрип половиц. При полном отсутствии аппаратуры шумовик Саша Баранов проявлял чудеса изобретательности. Для фильма «Три толстяка» понадобился цокот копыт. Баранов добился прекрасного эффекта, ритмически хлопая себя ладонью по голому животу. Музыка не должна заглушать реплики, шумы не могут звучать с ненужной громкостью. От фонограммы должно быть ощущение цельности. Работа эта филигранная и требует большого мастерства.

Я пишу о прежней студии, о тех, кого уже нет, но мне кажется, что они опять со мной. Я слышу их голоса, вижу их лица, и то, что мне захотелось о всех написать, и то, что я делаю это так легко и радостно, наверное, неспроста. Теперь, как в «Синей птице», все, про что я рассказала, будет жить в Стране воспоминаний, а мы, оставшиеся, почитаем себя счастливыми людьми. Все прежние огорчения потеряли свою остроту, а радость творчества, радость общения нашего «тайного общества», непонятные непосвященным, навсегда останутся с нами.

Мрачные годы царствования «отца родного», вождя народов и «корифея науки» кончились неожиданно в разгар самого разгула мракобесия. Сталин умер. Это казалось невероятным. Люди боялись выражать свои чувства, и все ходили с постными лицами, но в толпе, которая шла проститься с ним, чувствовалось какое-то приподнятое настроение. Многие шли скорее не проститься, а удостовериться, что это он лежит в гробу. Конечно, были траурные собрания с речами, скупыми мужскими слезами и женскими рыданиями.

В день похорон я возвращалась домой на Петровку пешком, транспорт не шел. На ступенях Екатерининской больницы стояли врачи в белых халатах, а из машин «скорой помощи» тащили и тащили носилки с задавленными и искалеченными людьми. На бульваре валялись калоши, шапки, шарфы, клочья одежды. На Трубной образовалась чудовищная воронка, из которой нельзя было вырваться. Даже мертвый он требовал крови. Через несколько дней по Садовой прошли танки. Потом был день, когда брали Берию в Лефортовских казармах. Еще долго мы не могли осмыслить и поверить в происходящее. Постепенно, медленно, робко страна начинала оживать. Стали возвращаться люди из тюрем. Композитор Вайнберг рассказывал, как его пытали. Борис Ефимов, взволнованный, бледный, говорил о брате. Он собирался отыскать могилу Кольцова. Объявили амнистию. Уголовников выпустили сразу. Политзаключенных попридерживали. Отпустили оставшихся в живых «врачей отравителей». Началась оттепель. Стало возможным говорить о вещах, о которых и думать-то боялись. Началось короткое радостное время больших ожиданий.

В 1957 году в Москве проходил Фестиваль молодежи и студентов. Торжественное открытие состоялось на площади Сельскохозяйственной выставки. По проспекту Мира ехали раскрашенные открытые грузовики, в них поющие, смеющиеся молодые люди, англичане, американцы, французы, белокурые северяне. Ехали африканцы в невероятной красоты национальных костюмах. Развевались флаги, которых мы никогда не видели. Звучала музыка, все пели, танцевали, смеялись. Оказалось, что на свете гораздо больше черноголовых и смуглых, чем белокожих блондинов. Москва помолодела, похорошела, заулыбалась. К нам на студию пришли иностранцы. Для нас они были инопланетянами. Среди всеобщей радости вдруг поползли зловещие слухи: иностранные шпионы колют в толпе советских граждан отравленными иголками! На Соколиной горе в инфекционной больнице открыли целое отделение «для уколотых психопатов». Так была вдолблена мысль о «вражеском окружении», она дает о себе знать и теперь. Молодежь, увидевшая своих иностранных сверстников, была счастлива. Сколько влюбленностей, дружеских встреч, музыки, песен и цветов! Наши коллеги-демократы стали привозить свои фильмы. У них не было больших студий. Фильмы делались в режиссерской группе. Они были в большинстве своем коротенькие.

Изобразительная манера, в которой работали поляки, чехи, румыны, для нас явилась открытием. Творческий принцип, по которому создавались эти фильмы, был совершенно противоположен диснеевскому. Рисунок стал стилизованным, карикатурным. Движение персонажа утратило мягкость, стало условным, дерганым, из одних компоновок, имитация трехмерности фона заменилась плоскостным решением пространства. На маленьких студиях, где не было цехов, такая техника давала возможность сделать фильм даже одному человеку. Большинство фильмов не имело реплик, но мысль была предельно ясна. Мы увидели, что мультипликация может выражать и философские идеи, и общечеловеческие. Первой такой картиной стала для нас «Краткая история» Попеску-Гопо, потом французский фильм «Стена». Польский ренессанс коснулся и мультипликации. После прелестного «Ожидания» режиссер Витольд Герш сделал романтический фильм «Конь». Это была совсем новая техника живописных мазков на черном фоне. Фильм сделан с подтекстом: лошадь не дает себя взнуздать, сбрасывает седока и уносится с развевающейся гривой, свободная, как ветер. В такой же технике Герш сделал «Красное и черное». Тореадор и бык — красное и черное, очень динамично и забавно. Большую роль в этих фильмах играли прекрасно записанные шумы и звуковые акценты: цокот копыт, рев толпы, ветер. Иногда вместо слов

смешные человечки и звери издавали потешные звуки, понятные на всех языках. Гениальный фильм Трнки «Рука» оказался для него последним. Трнка умер от сердечного приступа в день вторжения наших войск в Чехословакию в 1968 году.

На студии сделали копию этого фильма, и какое-то время многим актерам, сценаристам, композиторам его показывали. Очень скоро Вальков запретил это делать, а фильм исчез. Говорили, что его сожгли. Я охотно верю, потому что сожгли все старые фильмы на горючей пленке. У большинства из них не осталось негативов. Так погибла в огне от злой руки история советской мультипликации. Жгли тайно, ночью, на «Котяшкином дворе». Когда мои режиссеры показали «Руку» Мироновой и Менакеру, они, потрясенные, сказали: «Боже, ведь это про нас!»

Фильм кукольный. Весь какой-то золотисто-коричневый, как средневековые полотна. В своей комнатке сидит веселый мастеровой. Он делает горшки. На окне висит клетка с канарейкой и стоит горшок с цветком. Птичка поет. Вдруг раздаются тяжелые шаги, кто-то поднимается по лестнице. Появляется Рука, одетая в белую перчатку. Своим указывающим перстом сметает горшки и лепит Руку. Маленький мастер не хочет этого делать. Он опять лепит горшки. Рука опять все сметает. В голубом пространстве висит клетка. В ней заключен мастер. Он высекает из мрамора огромную Руку. Он не хочет это делать. Ему удается раскачать клетку, она падает, и мастер выбирается из нее. Он бежит домой. На окне в клетке кверху лапками лежит мертвая канарейка. Цветок засох. Маленький Мастер принимается за свои горшки. Опять шаги по лестнице, как поступь Командора. Появляется Рука. Она хочет добиться, чтобы с гончарного круга сходили ее бесчисленные изображения. Мастер пытается убежать, спрятаться. Рука его настигает и снова сажает за работу. Наконец Мастер прячется в шкаф. Рука валит шкаф на пол, падает горшок с засохшим цветком. Створки шкафа превращаются в крышку гроба. Рука ее снимает, маленький мастер мертв. Рука задергивает занавеску, кладет красную розу на гроб и, надев черную перчатку, отдает честь. Не знаю ни одного другого фильма, в котором бы так точно, без единой реплики были показаны отношения художника и власти.

Итальянский фильм на музыку Россини «Сорока-воровка» не имел никакого подтекста. Он был сделан живописными мазками. Летала смешная сорока, двигались какие-то фигуры в ритме музыки. Но по цвету это был фильм дивной красоты. Интересными были фильмы тех времен у югославов и болгар. Их всех объединяло какое-то европейское ви́дение.

Открылась выставка польского плаката. Все восхищались графической культурой, лаконизмом, изысканностью. Гастроли польских театров, польские фильмы всколыхнули всю Москву. На улице Горького открылся магазин «Дружба». В нем продавали прекрасные книги по искусству. Польская книжная графика стала нашим увлечением. Я старалась покупать все польские детские книги. У меня их очень много, они и сейчас остаются непревзойденными. Стала продаваться прекрасная беллетристика, наша и зарубежная. Я очень увлеклась книгами Географиздата. Путешествия по странам, о которых мы ничего не знали, погружение в морские глубины, восхождение на Гималаи, исследования бездонных подземелий, египетских пирамид и загадочных сооружений Мексики. Вышел двухтомник Ремарка, увлечение им затмило Хемингуэя. Появился «Самиздат». Мы были потрясены прочитанным на серых листах, отпечатанных на машинке, зачастую это были третьи или четвертые экземпляры «Ракового корпуса», «Архипелага ГУЛАГ» Солженицина, воспоминания Надежды Мандельштам, протокол Фриды Вигдоровой суда над Бродским и другие.

На стадионах, ступенях памятников Пушкина, Маяковского выступали молодые поэты: Ахмадулина, Евтушенко, Рождественский, Вознесенский. Зазвучали песни Галича, Окуджавы, Визбора. Наконец, «Добрый человек из Сезуана» — первый спектакль будущего Театра на Таганке.

Еще в конце 50-х была открыта в ГМИИ трофейная выставка картин Дрезденской галереи. Очереди были огромные. Вставали в шесть часов утра и стояли «насмерть». Я смогла попасть только два раза. Обескураживало полное отсутствие восторга перед «Сикстинской мадонной», зато Боттичелли, Вермеер, Веласкес, Ве-

ронезе, Гольбейн и Эль Греко! Отдельно от всего скульптурная голова Нефертити. В ней такая жизнь, такая тайна. Кто был этот великий Мастер, создавший такое чудо! После долгого перерыва, последовавшего за разгромом Музея нового западного искусства, в ГМИИ и Эрмитаже выставили импрессионистов. В 1958 году открылась выставка Рериха. Произвела она ошеломляющее впечатление. Многие о нем вообще ничего не знали. В Третьяковке висел только его «Гонец». А тут вдруг открылся неведомый мир, загадочный и могучий.

Потом была выставка в Манеже к тридцатилетию МОСХ. После посещения ее Хрущевым и его реакции на искусство художников так называемого «сурового стиля», туда хлынул народ. Очереди были на много часов. Всем хотелось посмотреть, отчего глава правительства пришел в такую ярость. А посмотреть там было на что, кроме работ совсем молодых ребят там были работы Машкова, Кончаловского, Штернберга, Фалька, Филонова, Лабаса, Серебряковой и других — все это богатство томилось в запасниках или лежало в мастерских.

Во ВГИКе об этих художниках нельзя было вспоминать. Наш профессор Ф.С.Богородский заявил, что Врубель был «немецкий модернист», а художники творческих объединений «Мир искусства», «Бубновый валет» вообще преданы анафеме. В 1948 году во время борьбы с «безродными космополитами» в институт прибыла комиссия. Студентов режиссерского факультета мастерской Сергея Иосифовича Юткевича допрашивали с пристрастием о его преподавательской деятельности. Мы наслаждались его лекциями, его эрудицией, рассказами о французском кино, о художниках. От него мы впервые узнали о Кафке, о Фрейде. В предбаннике было слышно, как ученик предавал своего учителя. Захлебываясь от усердия, он сообщал, что Сергей Иосифович говорил о Пикассо как о великом мастере. Мы, художники, сговорились прикинуться идиотами, спасая любимого профессора, и нам это блестяще удалось. Но Юткевича увезли домой с инфарктом.

У Чехова есть рассказ о котенке, которого приучали ловить мышей. Его тыкали мордой о клетку, в которой сидела мышь, потом мышь выпускали, а так как он не успевал ее поймать, котенка лупили. Став взрослым котом, он, увидев мышь, в ужасе бежал в другую сторону.

Так произошло и с нами, нас столько тыкали мордой в передвижников и соцреализм, что они нам осточертели. Когда «темница рухнула», мы с восторгом стали открывать для себя новые миры.

В начале 60-х я попала в гости к Коненкову. Он только что вернулся из Америки, и ему дали мастерскую на улице Горького. Я недавно снова была в ней и была потрясена тем убожеством и запустением, которые в ней царят сейчас. Я с грустью смотрела на комнату, где много лет назад сидела с моими друзьями, скульпторами, студентами Ленинградской Академии художеств. Они были учениками друга Коненкова — Матвеева. Мы принесли много букетиков фиалок. Они так чудесно смотрелись в маленьких хрустальных вазах. Мы сидели на низких стульях, сделанных самим Коненковым из деревьев, которые повалили в нью-йоркском городском саду. Был стул и в форме лебедя, и в форме змеи. Столы в доме тоже были низкие, из каких-то толстых, нам неведомых пород деревьев. Принимала нас жена Коненкова Маргарита, моложавая, ухоженная дама. Сам он вышел позже. Он был могуч, с очень живыми глазами, с проседью в темных волосах и бороде. Миловидная горничная в белоснежном фартучке и наколке принесла изящный самовар. Мы пили чай с какими-то маленькими невиданными тогда печеньями и слушали рассказы хозяев. Для нас поставили пластинку Шаляпина, которую он специально записал для Коненкова. Там я впервые увидела рисунки Фешина. Прекрасные работы. Некоторые были исполнены на тонком срезе дерева итальянским карандашом с подцветкой. Среди них много портретов мексиканцев. Оказывается, Фешин болел чахоткой и свои последние годы прожил в Мексике. Был вечер, и на светлых стенах мастерской, по которой он нас водил, трепетали таинственные тени. Особенно меня заворожил портрет Паганини.

В большое кино пришел неореализм. Первый итальянский фильм, который мы увидели, был «Рим, открытый город» Росселлини с Анной Маньяни в главной

роли. Впечатление он произвел потрясающее. Затем «Похитители велосипедов» Де Сики, «Горький рис» Де Сантиса, «Рим в 11 часов», «Девушки с площади Испании», «Машинист». Фильмы Феллини, Антониони. Первым фильмом французской «новой волны» была «Белая грива», потом «У стен Малапаги», «Мари-октябрь», «Дети райка», «Сильные мира сего»... Для меня, воспитанной во ВГИКе на американском кино, фильмы Стэнли Креймера «Скованные цепью», «На последнем берегу», «Корабль дураков» и особенно «Нюрнбергский процесс» стали огромным событием. Картины Кусто, Гаруна Тазиева потрясали наше во-



Заседание худсовета студии

ображение. Эти отважные люди не «покоряли» природу, не считали это своим подвигом, а просто делали свою работу. Таких пленок мы никогда не видели. Наши установщики цвета бились над казанской пленкой. Все получалось или жареное, или синее. У художников-постановщиков было шоковое состояние после просмотра первой копии фильма. Некоторые цвета вообще не получались. А тут такое пиршество цвета! Мы захлебывались от нахлынувших впечатлений.

В 1958 году впервые в Москве проходил конкурс имени Чайковского. Это было неслыханно, чтобы американец был первым на конкурсе имени Чайковского в СССР. Я увидела все по маленькому телевизору с линзой, наполненной глицерином. Помню восторженное лицо Шостаковича и слезы на глазах у Кондрашина, когда Клиберн поцеловал его руку. На всех концертах слушателей невозможно было угомонить, они аплодировали стоя, бежали к сцене, засыпали пианиста цветами, несли подарки. Слушали его дети и убеленные сединами старики, всех покорил талант и обаяние Ванюши, как его любовно стали называть. Самое потрясающее было то, что он играл абсолютно в стиле русской исполнительской школы. Оказалось, что его учителя были выходцами из России.

Наконец на волне оттепели произошло невероятное — мы начали ездить как туристы за грницу! Первой страной, куда я попала, стала Болгария. Нужно было пройти собеседование в райкоме. Там сидела комиссия из заслуженных партийцев-пенсионеров. Их называли «народными мстителями». Я не помню, как вошла в эту страшную комнату, что лепетала и как оттуда вышла. Все это было унизительно. Как ни странно, меня оформили. Первый раз в жизни я увидела границу. Это была всего-навсего распаханная полоса земли!

Апрель, прелестная Болгария утопала в сирени. Нас поместили в одном из лучших отелей Софии. Номер был из двух комнат. Такое мы видели только в кино. Мы с моей подругой монтажницей Ниночкой Майоровой были совершенно

потрясены двумя широченными кроватями, стоящими в середине комнаты, красотой туалета и прочими невиданными деталями.

Я с трудом могла поверить, что это не сон! Мы бродили по улицам, пели, смеялись, разговаривали. Наверное, от восторга я слишком часто разевала рот, а было еще прохладно. В Пловдиве я свалилась в злой ангине. Пришлось отстать от группы. Меня положили в больницу, Ниночка осталась со мной. Больница была полупустой. Разнополые больные с разнообразными хворобами лежали вперемежку. В смысле чистоты больница напоминала скорее Восток, чем Запад. У моей кровати все время происходили пресс-конференции. Болгары не могли понять, что мы сделали со Сталиным. «Я шел сто километров пешком, чтобы увидеть его лик!» — кричал мне врач, бывший партизан.

Ходить мы могли только группой, никто не имел права никуда отлучаться. Кроме официального руководителя был еще староста «из народа». Все знали, что на этот пост назначали всегда стукача. Но такая была жажда увидеть мир, что весь этот гнусный порядок не уменьшал число желающих ездить заграницу.

В 1959 году организовалась АСИФА. Всех нас, членов союза, приняли туда «чохом», для количества. Первое время все получали приглашения на фестивали с планом гостиниц и просьбой выбрать в них себе номер. Но ездили на фестивали определенные люди, всегда одни и те же, особенно в капстраны.

В 1963 году на «Союзмультфильме» появился новый режиссер Федор Савельевич Хитрук. Он работал на студии до войны. Первоклассный мультипликатор, ему нельзя было отказать в таланте и целеустремленности, он достиг многого, знал языки. Единственное, что ему не удалось, — это преподавать во ВГИКе. Помешало отсутствие высшего образования. Я дружила с женой Хитрука Машей Мотрук. Она долгое время работала в цехе фазовки-контуровки, потом делала мультипликат, а когда Хитрук стал режиссером, работала в его группе. У Маши обнаружилась тетка в Париже, и она несколько раз гостила у нее. Меня очень тронул ее рассказ о посещении Монмартра. Ее пригласил туда приятель тетки, пожилой человек. Была весна, они сидели в кафе на открытом воздухе, глядя на Париж. Кругом болтали, смеялись веселые, красивые люди. Держались раскованно, непринужденно. Маша заплакала: «Мне было нестерпимо горько, — рассказывала она мне, — что все это пришло так поздно, что жизнь прошла за решеткой. Только сейчас я понимаю, чего мы были лишены».

Хитруку очень повезло с художником-постановщиком. Сережа Алимов только окончил ВГИК, был полон сил, творческих замыслов. В своих работах он применял перекладки, фотовырезки, разные фактуры. Все это было вполне в «современной струе». Режиссура Хитрука тоже была новой для нашей студии. Она выросла на почве отечественной мультипликации, но обогащенная достижениями западной. Этот сплав создал стиль работы Хитрука. В его группе сидели молодые мультипликаторы, только что окончившие курсы. Работали они на окладе. Так работали наши коллеги демократы. У них это происходило из-за скудости средств, у нас же многие мечтали, чтобы мультипликатор работал только на одной картине, но существовала типовая смета, был вал-товар. Поскольку у Хитрука смета была индивидуальная, ему стала доступна такая творческая роскошь. Эти птенцы из «гнезда хитрукова» стали впоследствии сами режиссерами. Больше всех я люблю Эдуарда Назарова и Леонида Носырева. Жаль только, что Эдик сделал так мало фильмов. Его захлестнула «общественная жизнь». Леша Носарев, наоборот, не интересовался «светскими» делами, нигде не «мелькал». Я думаю, что его творчество вполне достойно серьезного изучения. Меня долго мучило — на кого Леша похож? Както, бродя в полумраке итальянского дворика в ГМИИ, я столкнулась с Лешиным двойником, это был деревянный крашеный бюст Лоренцо Великолепного!

В 70-х студию осчастливил своим прибытием в качестве режиссера сын известного актера МХАТа Василий Ливанов. Происходило это при «звуках фанфар». Телевидение, радио, газеты восхваляли его многогранные таланты. Он и прекрасный актер, художник и, наконец, режиссер. Вдохновился Вася на полнометражный фильм «Синяя птица» по Метерлинку. И это несмотря на то, что в сценарном отделе и у директора студии лежала заявка Снежко-Блоцкой на работу над сце-

нарием и фильмом «Синяя птица», причем сценарий был почти готов. Директор, помедлив с решением этого вопроса, предложил Ливанову открыть «новую эру в мультипликации». Сделав полнометражный фильм «Синяя птица», Ливанов, очень удачно озвучивший Карлсона, стал рьяно «внедряться» в студию. Все силы студии были брошены на «Синюю птицу». Другим картинам невозможно было пробиться в цеха. Была приглашена из Америки Элизабет Тейлор. Она прибыла в Ленинград, и группа ездила туда на съемки. Надежду Павлову снимали для танца «Синей птицы». Такого студия еще не знала.

Первые фильмы А.Хржановского «Жил-был Козявин» и «Стеклянная гармоника» сделаны почти без рисованного мультипликата. Перекладки, наезды на репродукции, различные фактуры, вырезки из журналов. Это выглядело очень авангардно, в западном стиле. Пушкиниана Хржановского вызывает у меня протест. Перемены освещения, громкая музыка, натурные съемки — ничего, по-моему, не прибавляют. Мне думается, что для режиссера мультфильма любовь к движению обязательна. Хржановский, безусловно, человек высокой культуры. Я ему очень благодарна за создание книги об Эрдмане. Большой труд, прекрасная книга, сделанная с искренней любовью к Николаю Робертовичу.

К концу 70-х наш директор М.М.Вальков при содействии сценарного и производственного отделов стал выживать неугодных ему людей. Старым режиссерам не давали сценариев, а если они сами находили, то в плане студии не было места для их запуска. Зато выдвигали новых режиссеров. Когда секретарем парторганизации стал мультипликатор Комаров, Вальков тут же предложил ему режиссуру. Бедный Комар не смог этим воспользоваться, вскоре умер. Старшему поколению очень жестоко и грубо давали понять, что надо уходить на пенсию. Для неугодных более молодых сотрудников создавали такие условия, что они вынуждены были уходить сами. К счастью, на ТВ образовалась мультстудия, так что было куда уйти неугодным. Вальков намеренно задерживал тарификацию. Ведь существовало определенное правило, по которому присваивали следующую категорию. Но у директора была своя табель о рангах. Все были разделены на «чистых и нечистых». Я попала в число последних. Как-то вечером я сидела одна в группе и работала. Тихо открылась дверь, и серой тенью вошел Вальков. Он поинтересовался моими домашними делами, а потом: «Знаете, Лана, — сказал он, — мне ничего не известно о вашей группе. Какие у вас взаимоотношения с режиссерами, какие проблемы возникают с Лалаянцем, что вас волнует?» Я ответила, что у нас в группе прекрасные отношения, что все проблемы мы решаем сами, без чьей-нибудь помощи, о чем я рада ему сообщить. Первой категории мне так и не дали. Ниночке Майоровой, лучшей монтажнице, проработавшей на студии более тридцати лет, Вальков отказал в высшей категории и спокойно подписал приказ об увольнении. На ТВ ей присвоили это звание уже при поступлении на работу.

Кроме тарификации существовали и другие «игры». Типовая смета предусматривала определенный расход денег на зарплату группы, цехов, пленку, запись актеров, музыки. Часто, когда режиссерам давали смету на подпись, они с удивлением обнаруживали в списке чужие фамилии, так что перерасход был заранее запланирован и группа лишалась части постановочных. Пускали в ход простои, хамили, создавали по отношению к неугодным какую-то отвратительную атмосферу. Наши старшие ушли, не услышав доброго слова. Жить без своего искусства им, его создавшим, было невозможно. Часто, входя на студию, мы видели портреты в траурной рамке: В.С.Брумберг, В.И.Полковников, А.Г.Снежко-Блоцкая, Н.Привалова, З.С.Брумберг, Саша Трусов и много, много людей, для которых без студии жизнь теряла смысл. Форма, в которой им было предложено «выйти вон», была отвратительна. Наша творческая секция, наш Союз, никак не реагировали на это и даже не продумали как-то смягчить удар. Весь опыт, вся культура, все, что старшее поколение накопило, все ушло невостребованным вместе с ними навсегда.

Выпускников ВГИКа совершенно перестали принимать на студию. Я приводила несколько прекрасных художников-вгиковцев, но производственный отдел всеми силами противился их зачислению на работу. Галю Милько — выпускни-

цу ВГИКа — все-таки приняли в штат, но после унизительных мучений. Теперь ставка Валькова была на выдвижение работников цехов на роль художников-постановщиков, но все они были хороши на своих местах, а как художники никуда не годились.

Постепенно художественный уровень фильмов стал неуклонно снижаться, появились какие-то новые люди, не имеющие никакого отношения к мультипликации. Студия разваливалась.



Фоновый цех. Художник Ирина Кускова

В начале 70-х научно-исследовательский институт Академии художеств издавал словарь художников РСФСР. Ф.Я.Сыркина, одна из составительниц, занималась художниками театра и кино. Она попросила прийти к ней домой. Мы сидели на крохотной кухне и беседовали. Когда я собиралась уходить, Флора сказала: «У меня такое чувство, что мы подружимся». Я стала часто приходить на Масловку в маленькую квартирку с голубыми обоями. Беседы с ее мужем — замечательным художником Александром Григорьевичем Тышлером — были для меня огромной радостью. Первый раз выставку работ Тышлера я увидела в 1966 году в ГМИИ. Мне открылся удивительный, трепетный голубой мир, населенный кариатидами, дриадами, женщинами, несущими на голове сказочные натюрморты, корабли, свечи, карусели. Театральные декорации, предельно сценичные и конструктивные, давали режиссеру огромные возможности для решения мизансцен. Чувство времени в них было могучим и безошибочным. С удивлением я вспоминала многие декорации, творцы которых, мягко говоря, заимствовали у Тышлера не только принцип построения, но иногда и всю декорацию целиком! Меня особенно пленяют работы Александра Григорьевича к шекспировским постановкам. Сам Тышлер называл себя человеком театра. Дома он обычно носил синий узбекский стеганый халат, который ему очень шел. Широкий в плечах, небольшого роста, Александр Григорьевич производил впечатление физически сильного человека. Потом я узнала, что в молодости он увлекался боксом. Образ булгаковского Мастера постепенно слился у меня с Тышлером.

Обидно, что многое из того, что делал Александр Григорьевич для театра, не удалось осуществить. Многие выставки Тышлера должны были преодолевать нелепые и оскорбительные препятствия. И все же, я думаю, Тышлер был счастли-

вым человеком, мальчик из маленького захолустного Мелитополя стал известным художником, творцом мира, созданного его могучей фантазией.

Через какое-то время Александр Григорьевич стал прихварывать. Он задыхался, отекали ноги. Летом 1980 года я уехала на дачу. Горестную весть о кончине Александра Григорьевича Тышлера мне привез Юрий Норштейн. В день похорон огромное множество машин двигалось по шоссе к Новокунцевскому кладбищу. Внезапно налетел ураган.

Последний раз я пришла на Масловку вскоре после смерти Александра Григорьевича. Со стен все снято, пусто. Флора переезжает к себе, а квартиру забирает МОСХ. Мы посидели на диване красного дерева, где всегда сидел Тышлер, погоревали. Заговорили о судьбе художника в мультипликации. Флора сказала, что театральные художники долго были бесправными, но потом добились признания. Ее очень заинтересовала мультипликация. Я постаралась ей помочь, стала приглашать на просмотры на студию и в Дом кино, где бывали отчетные просмотры за год. Обычно на обсуждениях фильма говорили только о работе режиссера.

Флора была первым искусствоведом, серьезно обратившим внимание на работу художников мультфильма. Секретарь нашей секции Союза Фаня Абрамовна тоже стала приглашать Флору на просмотры и семинары. В начале 80-х годов Миша Богданов, председатель секции театра и кино в Академии художеств, устроил конференцию, на которой обсуждалась роль художника-постановщика и мультипликатора в рисованном фильме. В своем докладе Сыркина сказала, что в большом кино художника часто заменяет оператор, в современном театре декорации иногда совсем отсутствуют, и только мультфильм без художника-постановщика и мультипликатора вообще не может существовать. Так что в мультипликации режиссеры и художники — творцы на равных. После нее блестяще выступила талантливый мультипликатор Вета Колесникова. Она с большим юмором и с душевной болью рассказала о судьбе мультипликаторов. Иван Петрович Вано, профессор ВГИКа, конечно, отдавал должное своим ученикам, но ставить художников на одну ступень с режиссерами для него было невозможным. Ф.С.Хитрук всей этой затеей был недоволен и стал относиться к Сыркиной с явной неприязнью. На семинаре в Болшеве он подошел к ней и сказал: «Флора Яковлевна, я прошу вас не выступать». «Хорошо, — сказала Флора, — я напишу». И она написала для журналов «Советский экран», «Искусство кино» и сборника «Вопросы искусствоведения». Это были первые статьи о роли художника в мультипликации.

Я очень скептически отношусь к нашим киноведам. В большом кино все-таки были талантливые, профессионально образованные люди, но в мультипликации ни одного серьезного исследования я не знаю. Удивительно, что никто из пишущих о нашей мультипликации не дает себе труда узнать, как она делается. Все наши профессиональные термины нещадно перевираются. Даже такие большие книги, как Асенина и Гинзбурга, абсолютно безлики, пестрят наукообразными терминами и прописными истинами.

В 1978 году меня пригласил поработать Ф.С.Хитрук. Он собирался делать экспериментальный ролик о Французской революции. Нужно было находить изобразительный материал для съемки, которая задумывалась без мультипликата, только монтажом. Хитрук пригласил Юрия Норштейна в соавторы. Нам дали пропуск на 13-й этаж Библиотеки имени В.И.Ленина, в отдел ИЗО. Попасть туда можно было, поднимаясь на лифте в самом «теле» хранилища. С девочками, которые там работали, мы очень подружились. Летом в их небольшом помещении под самой крышей стояла такая жара, что непонятно было, как можно в таком пекле работать. Все они прекрасно знали свое дело, работали с полной отдачей, за что получали нищенскую зарплату. В 1980 году на 13-й этаж уже не пускали. Был обнаружен «концерн» по краже книг! Рабочие ставили в хранилищах противопожарную систему и вместе с инструментами выносили книги. Открылось это не скоро. В таможне задержали иностранца с огромным количеством книг со штампом Ленинки.

Ролик, который мы делали, никуда не пошел. Для такой темы нужен настоящий сценарий и осмысленная режиссерская работа, но ни того. ни другого не было.

С Юрой Норштейном в 1980 году я стала работать над фильмом «Шинель». На Арбате в церкви Николы на песках помещалась кукольная студия. В огромном павильоне со сводами работали Юра и его оператор Саша Жуковский. Художником-постановщиком во всех картинах Норштейна была выпускница художественного факультета ВГИКа Франческа Ярбусова, жена Юры. Не умаляя способностей Норштейна, я отдаю должное таланту Франи и ее участию в создании фильма. Очень тонкий и интеллигентный художник, она создала зримый мир Юриных картин. Оператор Саша Жуковский пришел на студию из хроники. Он разительно отличался от всех своих коллег в мультипликации. Его творческий подход, одержимость, мастерство сыграли большую роль в работе над фильмами. Если бы не Саша, Ежик никогда не был бы в тумане. Они с Юрой составляли прекрасную творческую пару. Оба увлеченные, обаятельные, одержимые работой. После получения разнообразных премий Юра стал очень популярен. Поклонники приходили на студию в большом количестве. О Норштейне стали писать, он выступал в кинотеатрах и на ТВ. Любовью администрации Юра никогда не пользовался, ему старались навредить всеми доступными способами. В Госкино его картины принимались после бесконечных мучений. Когда по поводу «Шинели» он попал на прием к Ермашу, тот ему посоветовал делать лучше «Вечера на хуторе близ Диканьки». После этого визита Юра вспоминал рассказ Бабеля о встрече со Сталиным. «Он мне не понравился, — сказал Бабель, — но хуже того, я ему тоже не понравился».

Если бы не постоянная могучая поддержка Хитрука, неизвестно, как бы Норштейн преодолел все препятствия. Жена Хитрука Маша говорила мне: «Не знаю, кого Федя больше любит, своего сына или Юру». Когда фильмы «Лиса и Заяц», «Цапля и Журавль» и «Ежик в тумане» были выдвинуты на Государственную премию, какая волна сальеризма поднялась на студии! Некоторые товарищи Юры по его тяжелым временам, когда теперь ему повезло, перестали с ним здороваться!

Для получения Госпремии Юре нужны были обязательно две публикации о картинах. Я познакомила Юру с журналисткой О.Г.Чайковской. Она посмотрела Юрины фильмы и влюбилась в них. Так появилась ее статья в «Литературной газете». В Союзе Кулиджанов тоже поддерживал Юру. А в Комитете не принимали Юрину «Сказку сказок». Хитрук два часа говорил с Павленком, но тот был непоколебим. Велели сократить фильм до двух частей и пригласить в качестве консультанта С.И.Юткевича. Юра позвал на просмотр О.Г.Чайковскую и Флору Сыркину. Пришли в зал, сели. Над всеми возвышался Юткевич с женой. Чайковская пришла с редактором из «Литературной газеты». В зал набилось полно студийцев. Вдруг входит совершенно зеленый Юра и говорит: «Прошу извинения, просмотр мне не разрешили». Мы — в столбняке. Следом за Юрой врывается какой-то плюгавый субъект с воплем: «Только Юткевич имеет право смотреть! Пока все не уйдут, просмотра не будет». Оказывается, это наш новый директор. После просмотра Юткевич элегантно начал с комплементов, а потом предложил отрезать всю линию «покоя». «Юра, — сказал он, — и не такие режиссеры вырезали целые части из своих картин!» Сценарист Люся Петрушевская возмущенно выбежала из зала, а Юткевич, предложив сесть вместе с Норштейном за монтажный стол, величественно удалился. 19 октября 1979 года, ночью, Юре позвонила секретарь нашей секции в Союзе Фаня Абрамовна и сказала, что он получает Госпремию. Все поверили этому чуду только тогда, когда пришла поздравительная телеграмма от Ермаша. На церемонию вручения премии в Кремль я пошла вместе с Хитруками. Встретили там наших лауреатов и встали в очередь около небольшой двери в Спасской башне. Народу около нее толпилось много. Какой-то старик лез без очереди, оказалось, что это был скульптор Томский. Пройдя три контроля, мы вошли в здание. Народу полно. Одеты по-всякому, от вечерних туалетов до ковбоек и сапог. Никакого трепета нет. Председатель Марков, в президиуме представители всех творческих союзов. Старенький Царев, Эшпай, наш Кулиджанов, Жданова от ТВ. Марков стал говорить речь. Я сидела между Машей и Федей. С опозданием пришел композитор Меерович, сел рядом с Хитруком и тут же заснул. Федя мне говорит: «Вот видишь, творческий человек,

ему неинтересно, он выключается, бережет энергию». Меерович писал музыку ко всем фильмам Норштейна. Он был очень талантлив и очень странен. Внешне, из-за совершенно лысой головы и какого-то отрешенного выражения лица, он походил на большого младенца. Был невероятно любвеобилен. Музыка к картинам Юры была прекрасна.

Стали выкликать лауреатов. Немолодая дама с впечатляющим бюстом, обтянутым блестящей кофточкой, подавала Маркову регалии. Наконец вышел Юра. Меерович проснулся. В новом пиджаке, не придававшем ему элегантности, бледный, с подстриженной ради торжественного случая рыжей бородой, Юра сказал: «Я горд за свое искусство, которое из «мультяшек» стало равным среди равных. Я счастливый человек, много хороших людей встретил я в своей жизни. Благодаря им я стою сейчас здесь в этом зале. И еще я благодарен своему отцу, который учил меня быть смелым и бескомпромиссным, и своей маме, которая не теряла присутствия духа ни в какой, даже самой трагической ситуации». И всё. Марков смотрел на Юру изумленно, зло. Мы аплодировали Юре изо всех сил, Федя повторял: «Молодец, молодец». Меерович проснулся и тоже аплодировал.



Цех заливки. Работа над фильмом «Летучий корабль»

После Госпремии «Сказку сказок» приняли без поправок. Сценарий этого фильма написала Люся Петрушевская. Она очень хотела купить участок в нашем садовом товариществе «Мультфильм». Я пыталась как абориген помочь ей, но тогда все было сложно. На студии стояла очередь из студийных сотрудников, а Люся не была в штате. Соседями по даче мы не стали, зато стали друзьями. Люся замечательно пишет акварелью. Она нигде не училась и никому не подражает. Ее трогательно изящные загадочные розы чисты и прекрасны. Это портрет одной розы. Я в нем вижу отражение Люсиной души. Часто ее представляют как певца чернухи, но мне кажется, что ей очень жалко людей, и главное в ее творчестве — сострадание. Очень многим она помогает, помогает «тихой милостыней». Сама испытавшая лихую нужду, Люся чувствует чужую боль обостренно. Ее много обижали, предавали, но она сохранила живую душу и вышла победительницей из всех тяжких испытаний. Теперь Петрушевская — классик. Безмерно талантливый человек, она лишена желания «мелькать» и всегда остается собой. Я очень люблю Люсю и, несмотря на разницу лет, мы с ней подруги.

Норштейн начал делать «Шинель». Я собирала всякий изобразительный и письменный материал. Благодаря моей школьной подруге нам удалось попасть

в Центральный архив, где нам выдали папки с делами Третьего отделения. Они сделаны, как старинные фолианты, черные с золотыми застежками и золотым двуглавым орлом. Мы держали в руках документы, подписанные Дубельтом, Бенкендорфом и Николаем I. Царская подпись, какая-то вялая закорючка, написанная карандашом. Сверху она намазана чем-то прозрачным, вроде белка, чтобы не стерлась.

Пришлось изучать табель о рангах, форму одежды чиновников разных министерств. Манера написания букв была тоже разной, она менялась в разные периоды времени и была подвержена моде. Чем больше я узнавала, тем определеннее у меня возникало ощущение, что передо мной Атлантида, погибшая в начале XX века от страшного катаклизма. Мы блуждали по ее улицам и площадям, входили в дома и дворцы, видели военные парады, балы и гулянья, скакали на перекладных. Когда держишь в руках отчеты о польских восстаниях, доносы фискалов, то возникает совсем другое чувство, более реальное, чем при чтении рассказов об этом времени.

Был отснят первый кусок «Шинели». Такого проникновения в Гоголя в большом кино никогда не было. Образ Башмачкина, образ Петербурга, ощущение времени были поразительны и безмерно талантливы.

И вдруг Норштейн перестал снимать на десять долгих лет! Его станком завладела режиссер Гаранина. Сделано это было с благословления дирекции, и возмущенный Юра на студию не вернулся. Он тщетно искал помещение, выступал с обличительными речами по ТВ, много ездил по белу свету, но не работал. Сейчас Норштейн делает продолжение «Шинели». Мне очень хочется думать, что оно будет достойно начала. Несмотря на все грустные размышления о теперешнем положении студии, я уверена, что все-таки в нашей мультипликации наступит ренессанс. Не может погибнуть такое любимое всеми искусство.

Со дня публикации моего первого рассказа о киностудии «Союзмультфильм» прошло десять лет. Напечатан он был в журнале «Кинограф». Его разделили на две половины, первую часть издали, а вторая так и не появилась на свет. Я думаю, это произошло оттого, что в ней речь шла о ныне действующих персонажах. Написала я о них честно — то, что думала. Тогда я еще надеялась, что, несмотря на трудное положение студии, что-то в мультипликации изменится. Увы!

В самом страшном сне нельзя себе было представить, что студия погибнет. Началось все в конце царствования директора Валькова и продолжается по сей день. Когда случился всеобщий развал, некоторые, в то время еще молодые, режиссеры спокойно покинули «Союзмультфильм». Его судьба их не интересовала. Они жаждали самостоятельности, но, получив ее, ничего выдающегося, а иногда и вообще ничего не создали. Наш союз кинематографистов был занят исключительно своими бесконечными разборками. Неизвестно, как это произошло, но почти все помещения студии были сданы разным арендаторам. В качестве директоров мелькали какие-то странные фигуры. Совершенно невероятным способом из операторских исчезли съемочные станки, из монтажной столы с мувиолами, а из цеха, где готовили краску для заливки целлулоидных изображений, исчезло все. Из механического цеха пропали станки и ценные инструменты. Выглядит это совершенно загадочно, поскольку у входа сидят неотлучно бдительные стражи, а украденное оборудование — неподъемной тяжести и большой громоздкости.

От прежней студии осталась одна вывеска. В те же времена путем авантюрных манипуляций сто сорок мультфильмов оказались собственностью актера Олега Видова, уехавшего в Америку. Новый владелец наших работ сдублировал фильмы на английский язык при помощи голливудских престарелых актеров, подновил и выпустил в продажу. Недавно известный олигарх Алишер Усманов, пользуясь тем, что срок «аренды» русских мультфильмов истек, частично выкупил их и вернул в Россию. На студии за много лет ее существовании скопилось огромное количество уникального изобразительного материала. Хранился он на колокольне, поскольку здание студии было перестроено из церковного помещения. Колокольня была сложена из красного кирпича и открыта всем ветрам. Там жили голуби, и студийцы, получившие садовые участки, собирали на колокольне «гуано» в качестве удобрения.

Как легкомысленно мы относились к своему творчеству и не думали о сохранности плодов своего труда. Казалось, студия будет всегда. Если что и пропадет, то нарисуем еще! Только сейчас мы понимаем, каким богатством обладали и какие крохи удалось сберечь! Чтобы очистить место арендаторам, тогдашние новые хозяева студии все, что могло гореть из архивных материалов, сложили в огромную кучу во дворе и сожгли, потом залили водой. В этой куче лежали эскизы к фильмам, рисунки типажей, раскадровки, изумительные карикатуры на больших листах ватмана, стенгазеты с рисунками и фотографиями, портреты студийцев с Доски почета, сцены на целлулоиде и живописные фона из мультфильмов. Многие бывшие студийцы до этого страшного аутодафе умудрились что-то спасти и сохранить.

В Киноцентре стали создавать музеи отечественных киностудий. Я попросила моих коллег передать свои архивы. Все откликнулись. Наследники наших режиссеров и художников совершенно бескорыстно пополнили эту коллекцию. Сейчас в фондах музея «Союзмультфильма» много интересного изобразительного материала. Надо устраивать выставки. Уверена, что они пройдут с большим успехом. Сейчас в разговорах о мультипликации постоянно фигурирует небольшое количество имен. Хотя фильмы советской мультипликации неизменно пользуются любовью зрителей всех возрастов, но имена их создателей не произносятся. Это очень несправедливо. Режиссеры, художники, аниматоры этих картин создали нашу мультипликацию. Они были рыцарями своего искусства. Те режиссеры, имена которых теперь на слуху, были учениками ныне ушедших и вскормлены киностудией «Союзмультфильм».

Недавно вышла книга «Наши мультфильмы» в роскошном подарочном оформлении. Ее стоимость — восемь тысяч рублей. Эта книга претендует на труд по истории нашей мультипликации. Никто из ее составителей не снизошел до того, чтобы сверить свой материал с прежними работниками студии. Поэтому книга полна неточностей, ошибок в фильмографии, а некоторые режиссеры и художники, проработавшие на студии много лет и находившиеся у истоков создания нашего искусства, сделавшие самобытные картины, вообще не представлены. На страницах этого произведения утверждается, что залог успеха фильма — талант актера, его озвучившего. А как же мультипликаторы? Ведь они и есть наши актеры, от их уникального мастерства зависит, каким будет фильм.

Сейчас срезали деньги на производство мультфильмов до минимума. Теперь фильмов для детей не делают ни в игровом кино, ни в мультипликации. На экранах телевидения в дневное время дети смотрят интервью отцеубийц и преступников разных амплуа.

Конечно, студию уже не вернуть, все хорошее имеет начало и конец. Но мне кажется, что без мультипликации наше искусство безнадежно обеднеет.

Автор благодарит своих друзей С.Л.Снежко-Блоцкую-Богданову, А.А.Богданова и Л.С.Петрушевскую за помощь в работе над рукописью

Редакция благодарит Государственный центральный музей кино за предоставленные фотоматериалы

Аннотации научных статей

А.Кончаловский. Помоги себе сам

В статье Андрея Кончаловского анализируются типологические особенности российской ментальности и характер ее влияния на цивилизационные процессы в разные периоды развития отечественной истории. Особое внимание автор исследования уделяет таким культурно-психологическим факторам, как узкий круг доверия, отсутствие уважения к личности, ограниченность чувства ответственности, крестьянский тип сознания.

Ментальность, цивилизационные процессы, круг доверия, личность, ответственность, тип сознания

З.Абдуллаева. Тяжесть и нежность

В статье исследуется новое направление современного кинематографа: псевдофольклорные обряды и ритуалы. Объясняется, почему после долгого интереса к парадокументализму в игровом кино российские авторы в фильме «Овсянки» (режиссер Алексей Федорченко, автор сценария Денис Осокин) одними из первых откликнулись на подобные тенденции.

Современный кинематограф, псевдофольклор, парадокументализм, игровое кино, фильм «Овсянки»

С.Тыркин. Обстоятельство места

В аналитической рецензии автор рассматривает жанровые законы американского «семейного кино», а также эстетические новации фильма Софии Копполы «Где-то» — победителя Венецианского фестиваля 2010 года. Особый интерес представляет в этом контексте разбор нетривиального характера главного героя, голливудской звезды, и эволюции его непростых отношений с дочерью-подростком.

Жанр — «семейное кино», София Коппола, «Где-то», Венецианский фестиваль, дочь-подросток

К.Рождественская. Лемминг

Статья прослеживает вехи творческого пути выдающегося польского режиссера Ежи Сколимовского, трансформацию его стиля на примере тонкой графики изобразительного решения последней работы мастера — фильма «Необходимое убийство». Автор также исследует границы использования в артхаусном кино популярного жанра роуд-муви.

Ежи Сколимовский, трансформация стиля, «Необходимое убийство», артхаусное кино, роуд-муви

А.Долин. Общество спектакля

Предмет исследования данной статьи — своеобразный почерк одного из культовых режиссеров сегодняшнего кино — Абделлатифа Кешиша, фаворита крупнейших международных фестивалей. Автор анализирует сложный художественный метод воссоздания повседневной реальности через призму народных верований, мусульманских обычаев, мифологических представлений, которые смешивает в причудливый жанровый коктейль.

Абделлатиф Кешиш, художественный метод, «Кускус и барабулька», «Черная Венера», повседневная реальность, обычаи, мифология

А.Плахов. Еще глоток Озона

Анализируя новую картину классика современного французского кино Франсуа Озона, автор статьи обобщает новейшие метаморфозы комедийного жанра, типологию французской комедии и природу такой ее разновидности, как пародия. В тексте также рассматриваются методологические принципы стилизации, к которой прибегает Озон, ее перспективы и границы.

Французское кино, Франсуа Озон, «Ваза», комедия, типология жанра, пародия, стилизация

О.Артемьева. Девушка и смерть

Статья представляет собой исследование причин возникновения, природы и путей развития жанра хоррора в мировом, в первую очередь американском, кино. Пристальное внимание автор уделяет эволюции образа героини — блондинки, выступающей как в роли источника зла, так и в роли жертвы.

Жанр хоррора, американское кино, эволюция образа, блондинка, Хичкок, «Другие»

А.Рубцов. Маша и Медведь

В аналитической статье рассматриваются концептуальные проблемы системы модернизации: методологические ловушки, специфика тотального проектирования, постмодернистские имитации. Автор подробно объясняет причины неотвратимости российской модернизации, сопровождающую ее мифологию и заблуждения.

Модернизация, методологические ловушки, проектирование, постмодернистские имитации, мифология, заблуждения

К.Рождественская. На десять минут круче: труба

Статья содержит разбор типологии испанской культуры, фундаментальных черт национального искусства, рожденного в балагане, на площади и основанного на пренебрежении к границам между народными и элитарными жанрами, между «верхом» и «низом», высокой трагедией, вульгарной мелодрамой, клоунадой. В фокусе авторского внимания — творчество режиссера Алекса де ла Иглесии и его последний фильм «Печальная баллада для трубы».

Испанская культура, Алекс де ла Иглесия, «Печальная баллада для трубы», клоун, комедия дель арте

В.Жарикова. Видео по запросу «реальность»

Аналитический портрет режиссера и сценариста Хармони Корина представляет собой попытку не только обобщить последовательный, хотя и противоречивый, творческий поиск одного из самых заметных персонажей американской контркультуры, но и теоретически обосновать доминирующие свойства современных «независимых». Обращение к запретным темам и неполиткорректное их решение — общие черты для большинства своих единомышленников — Корин претворяет в фильмы, где почти документальная правда жизни обретает поэтическую интонацию, а реальность начинает казаться сном.

Хармони Корин, «независимые», неполиткорректность, реализм, документальность

Е.Стишова. Место

Анализируя несколько заметных фильмов программы Кинофорума 2010, представляющего кинематограф стран СНГ и Балтии, автор выводит знаковые характеристики этих произведений: отношение к России, к своему прошлому, неразрывно с ней связанному, симптомы мировоззренческой растерянности и обнадеживающие попытки переосмыслить вызовы нового времени, некоторые ценности и мифы.

Кинофорум, кинематограф СНГ и Балтии, Россия, прошлое, растерянность, новое время

С.Экштут. Осень империи

Статья посвящена проблеме «лишнего человека» в истории России. На примере судьбы генерал-фельдмаршала Д.А.Милютина, военного министра правительства Александра II, автор историко-культурологического исследования рассматривает механизм смены исторических эпох, природу успехов либерализма и наступления реакции, отношений сильной личности с властью.

«Лишний человек», история, военный министр Д.А.Милютин, Александр II, либерализм, реакция

Б.Локшин. Возвращение в театр

Статья исследует взаимосвязь и взаимовлияние театра и кино на примере творчества великого французского режиссера Луи Малля, в первую очередь, его нью-йоркских картин. В этом контексте автор разбирает природу условности сценического и экранного искусства, специфику контакта с реальностью и со зрителем, знакомит читателей с творческим методом великих мастеров театра Ежи Гротовского и Андре Грегори.

Луи Малль, театр и кино, природа условности, контакт с реальностью, Ежи Гротовский, Андре Грегори

S U M M A R Y

Andrei Konchalovsky

Give yourself a hand

Andrey Konchalovsky analyses typological features of Russian mentality and the nature of its impact upon civilizational processes in different epochs of domestic history. Such cultural and psychological factors as a narrow circle of confidence, absence of personal respect, limited sense of responsibility and archaic type of consciousness are specified.

Mentality, civilizational processes, circle of confidence, personality, responsibility, type of consciousness

Yury Pivovarov:

«History is devised by historians»

Conversed by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi

Leonid Radzikhovsky

God is dragging Russia in a net shopping bag. Where to?

A set of stuff on Russian mentality and ways of modernization.

Nina Zarkhi — Zara Abdullayeva

Motivation is might

Venice-2010.

Stas Tyrkin

Adverbial modifier of place

The generic laws of American family cinema as well as aesthetical novelties of the Venice mostra-2010 winner — Sofia Coppola's SOMEWHERE are considered. The analysis of unconventional character of the lead, the Hollywood star, and his complicated relations towards his juvenile daughter is of special interest in this context.

Genre, family cinema, Sofia Coppola, SOMEWHERE, Venice Film festival, juvenile daughter

Ksenia Rozhdestvenskaya

Lemming

The milestones of the outstanding Polish film director Jerzy Skolimowski's creation are traced as well as transformation of his style exemplified by the subtle technique of the latest work by the master ESSENTIAL KILLING. The limits of popular road-movie genre in cinema d'auteur are also explored.

Jerzy Skolimowski, transformation of style, ESSENTIAL KILLING, cinema d'auteur, road-movie

Anton Dolin

Society of performance

A distinctive hand of Abdellatif Kechiche — one of the today's cult film makers favored by major international film festivals — is explored. The author analyses intrinsic artistic method of creation of everyday reality through folk beliefs, Moslem customs, mythological notions mixed by the helmer of noted LA GRAINE ET LA MULET and VÉNUS NOIRE in a whimsical aesthetical and conceptional genre cocktail.

Abdellatif Kechiche, artistic method, LA GRAINE ET LA MULET, VÉNUS NOIRE, everyday reality, customs, mythology

Andrei Plakhov

Ozon once more

When analyzing the latest picture of the today's classic of French cinema François Ozon's POTICHE, the author generalizes the key modern metamorphoses of the comedy genre, typology of French comedy and the nature of parody as its modification. Methodological principles of stylization utilized by Ozon, its perspectives and limits are also considered.

French cinema, François Ozon, POTICHE, comedy, typology of genre, parody, stylization

Ksenia Rozhdestvenskaya

Ten minutes cooler: tube

The article treats typologies of Spanish culture, fundamental traits of national art born in buffoonery and based upon boundaries between popular and elitist genres, between high and low, tragedy, melodrama, downer. The author concentrates on creation of Álex de la Iglesia and his latest BALADA TRISTE DE TROMPETA, where historical events serve as both contents and background, and authenticity of story about real life is gained with playing a Commedia dell'arte.

Spanish culture, Álex de la Iglesia, BALADA TRISTE DE TROMPETA, clown, Commedia dell'arte

Zara Abdullayeva

Burden and endearment

A new trend in contemporary cinema that is pseudofolkloristic rites and rituals is explored. The reason for the makers of SILENT SOULS (Alexey Fedorchenko, director; Denis Osokin, script-writer) pioneered to response to these tendencies after a long interest in paradocumentalism is illuminated.

Contemporary cinema, pseudofolklore, paradocumentalism, fiction film, SILENT SOULS

Aleksei Fedorchenko

Real magic world

Conversed by Irina Semyonova.

Alexandre Rubtsov

Masha and Bear

Conceptual problems of modernizational system are considered: methodological traps, specifics of total planning, postmodernist imitations. Thorough explanation of nature of inevitability of Russian modernization with supplying mythology and delusions follows.

Modernization, methodological traps, planning, postmodernist imitations, mythology, delusions

Sergei Medvedev

An alarm man

Semyon Ekshtut

Fall of empire

An article devoted to the problem of a «waste man» in Russian history exemplified with the life story of field marshal D. Milyutin, defense minister in the government of Alexander II. The author of historical and cultural investigation considers mechanism of historical epochs' shift, nature of success of liberalism and coming of reaction, relations of a strong personality and the powers.

«Waste man», history, defense minister, D. Milyutin, Alexander II, liberalism, reaction

Dmitry Desyaterik

Trip to the end of the night

Portrayal of Gaspar Noé.

Vera Zharikova

Video on demand: reality

An analytical portrayal of film maker and scriptwriter Harmony Korine as an attempt at summing up creation of one of the most remarkable figures of American counter culture as well as theoretical substantiation of domineering features of contemporary 'indies'. Korine embodies treating tabooed themes in politically non-correct ways into films where nearly documentary truth to life acquires poetic intonation, and reality starts to seem a dream.

Harmony Korine, «indies», political non-correctness, realism, documentary truth

Olga Artemyeva

Maiden and death

The article is devoted to exploration of horror as genre; reasons for its origin, nature and ways of development in the world, primarily in America cinema. The author focuses on the evolution of the heroine's image — that is a blonde either in the role of the emitter of evil or a victim.

Horror as genre, American cinema, evolution of image, blonde, evil

Boris Lokshin

Return to theatre

Interrelation and interaction of theatre and cinema exemplified by creation of the great French director Louis Malle, mostly through his New-York pictures, are explored. The author considers nature of conventionalities of scenic and screen art, specifics of contact with the viewer, acquaint the reader with creative method of great masters Jerzy Grotowski and Andre Gregory.

Louis Malle, scenic and screen art, conventionalities of art, Jerzy Grotowski, Andre Gregory

Nikolai Izvolov — Sergei Kapterev:

«Memory failed Grigory Vasilyevich…»

Discoveries in the Prague Film Archive.

Elena Stishova

A place

Analyzing some remarkable films from KINO-FORUM 2010, presenting cinema of CIS and the Baltic, the author formulates emblematic traits of these works: relation towards Russia unbreakably bound with their past, symptoms of mental perplexity and hopeful attempts at reconsidering challenges of new time, some values and myths.

Kinoforum, cinema of CIS and the Baltic, Russia, past, perplexity, new time

Daniil Dondurei — Vladimir Khanumian.

Sensation of plastic

What is smart TV?

Lana Azarkh

Animators

Memoirs.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Помощник главного редактора Анастасия Дементьева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 12.11.10. Подп. к печати 25.11.10
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 11961. ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru


с 8 ноября
РЕАЛЬНЫЕ
ПАЦАНЫ
КОМЕДИЙНЫЙ
СЕРИАЛ
20:30 по будням
www.tnt-online.ru
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ. Реклама

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, О.ГАНЖАРЫ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, И.ЛЮБАРСКОЙ, С.СЫЧЕВА, К.ТАРХАНОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**
Авторское кино на телевидении

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**
Рецензии на российские сериалы «ГЛУХАРЬ», «ПОБЕГ», «РЕАЛЬНЫЕ ПАЦАНЫ», «БАРВИХА», «ЗЕМСКИЙ ДОКТОР»

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ
ГЕОРГИЙ ПУЗЕНКОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**
АПХИЧАТПХОНГ ВИРАСЕТАКУН
ВАН БИН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**
Кризис сериалов
Актуальные проблемы архитектуры

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**
РЕМ КОЛХАС
АРХИТЕКТУРА КАК ПЕРФОРМАНС

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**
Политические программы на телевидении
Безбашенное телевидение

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**
Жан-Люк Годар. Фрагменты книги «Введение в истинную историю кино» и интервью разных лет

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**
Ю.Солодов. Рассказы

10
2 0 1 0